

Permanenza e problematicità del classico nelle riscritture novecentesche di Elettra: il caso transnazionale di O'Neill e Giraudoux

Vincenzo Spanò

Università di Roma "La Sapienza"

Contact: Vincenzo Spanò vincenzospaenax@gmail.com

ABSTRACT

The revengeful Electra has survived over the centuries, precisely because guilt and violence characterize every human era. However, it is mainly in the XX century that significant rewritings of classical myth have flourished in Western literature. The article sketches that renewal reconsidering the relationship between Greek tragedies and modern plays written by O'Neill and Giraudoux. In particular, this connection has to be meant not only as a tribute to the long-established tradition of the myth, but essentially as a challenging reflection on the way modern playwrights move towards the resolution of tragic fatality. Then, a comparative analysis of places and symbolic worlds in which the plays are set will be suggested, as well as an observation about the survival of tragic chorus. This will lead to explore the meaningful existence of the female character that reveals onstage her dire need of an ordinary emotional life. The article will, therefore, focus on the sociologic implications the heroine embodies both in classical sources, where the antinomy between heavenly patriarchy and chthonic matriarchy was displayed, and in puritan America presented by O'Neill along with Giraudoux's France during the 1930s.

KEYWORDS

Electra, Orestes, Greek tragedy, Reception studies, Western canon, Myth criticism, Intertextuality, Gender studies

Ripensare l'antico

La lingua del mito permette, per antonomasia, agli autori tragici di scrutare destini incomprensibili e fornire un'interpretazione quanto più semplice possibile di un problema che possiede una portata universale. La saga atridica ha consentito ai drammaturghi di riflettere sul problema della violenza, che genera colpa e necessita espiazione: un modello che, ovviamente, non si ferma al solo mondo greco ma che risulta ben ancorato alla mentalità ellenica. I connotati di Elettra vengono definiti nelle rielaborazioni dei tre tragici greci, i quali hanno tutti lasciato – congiuntura estremamente rara per la ricezione della letteratura antica – una propria versione del mito e, quindi, una propria Elettra. Eschilo, per primo, si pone con una «simplicité dénudée qui renforce le caractère intemporel du mythe» (De Romilly 1992, 194), l'interrogativo primario: cosa scegliere tra la vendetta e la giustizia? L'*Orestea* affronta il problema fondamentale di sapere come sia possibile fermare la catena delle vendette private e quello, altrettanto importante, di considerare il peso rispettivo del diritto paterno e materno nei vincoli della giustizia. La sua Elettra è, tuttavia, un personaggio di secondo piano, un'adiuvante nella vendetta, che solo nel corso delle successive rielaborazioni tragiche assumerà lo statuto di personaggio problematico a tutto tondo, non più mera apparizione monolitica. È con Sofocle che emerge il dilemma della volontà solitaria dell'eroina, la quale trae la sua forza direttamente da ciò che, indebolendola, la riduce in uno stato di non umanità («senza genitori, senza un uomo che mi ami e mi protegga io mi consumo» [ἄτις ἄνευ τεκέων κατατάκομαι, ἄς φίλος οὐ τις ἀνὴρ ὑπερίσταται], vv. 187-188). Euripide, accusato da Nietzsche di avere ucciso lo spirito della tragedia dionisiaca a causa del tono *borgnese* dei suoi drammi, sceglie di affrontare principalmente il problema dell'eccesso della passione, rappresentandolo in un'opera in cui l'odio è la misura dei comportamenti umani; ma non appena la vendetta viene compiuta e il rancore viene meno, la vita torna a dispiegare le sue pieghe più cupe – come quelle che hanno condotto al matricidio, gesto contro natura per antonomasia – e l'uomo si scopre solo e abbandonato dal numinoso in un universo di indicibile orrore. Il fratello e la sorella hanno attraversato i secoli, proprio perché non vi è epoca che non abbia conosciuto le crudeltà e il maltrattamento; rifletteremo, pertanto, in queste pagine sull'opposizione tra tragedie classiche e le *pièces* moderne realizzate da O'Neill e Giraudoux, un'opposizione sostanziale nel modo di avvicinarsi al genere tragico e, di conseguenza, al riuso delle figure mitiche tradizionali. Oggetto del nostro interesse saranno le rivisitazioni di due autori, molto diversi tra loro per formazione e *humus* culturale, sebbene accomunati da identiche inquietudini tipicamente novecentesche: *Mourning becomes Electra* (1931) del drammaturgo americano Eugene O'Neill e *Électre* (1937) dell'intellettuale francese Jean Giraudoux. Sarà, di conseguenza, utile concentrarsi su analogie e differenze tra l'antico e le riscritture moderne, in modo da tentare di cogliere la *Weltanschauung* dei nostri autori.

Si deve partire rammentando che gli spettatori di una tragedia classica assistono a qualcosa finalizzato a generare una sorta di comunione perché, qualora essi fossero riusciti ad immedesimarsi con le passioni dei

personaggi del dramma, si sarebbe stabilito un rapporto catartico che li avrebbe condotti a scrutare lo spettacolo dei sentimenti degli eroi e delle pulsioni umane ridotte all'essenziale, come una sorta di sguardo divino; si trattava, come ricorda un celebre critico a proposito del teatro di Racine, di un «regard raisonnable sur la passion déraisonnable, regard chargé de pitié sur le destin impitoyable» (Starobinski 1970, 89). Nel dramma novecentesco è impossibile rintracciare le fila di una dinamica così totalizzante: si assiste, piuttosto, al duello verbale tra personaggi che possiedono attributi eroici estremamente attenuati. Il tragico moderno non risiede, in linea di massima, nel carattere inevitabile della corsa alla catastrofe, il cui esito è acquisito già in partenza, ma consiste essenzialmente nell'impossibilità di capirsi sui mezzi e sui fini delle azioni. È da una tale divergenza di intenti, derivata da una recondita incomunicabilità, che si genera la catastrofe della macchina infernale. Nelle tragedie greche Elettra, proprio in quanto donna «qui n'est plus *phila* mais ennemie» (Damet 2011, 24), è considerata in una posizione di scarto che non le permette di farsi giustizia da sola, cui si deve aggiungere che il suo triplice stato di *παρθένος, ἄγαμος, ἄτεκνος* (vergine, non maritata, senza prole) le nega qualsiasi realizzazione del suo essere donna perché, in aggiunta, «elle est qualifiée du terme ἄπαις, qui l'exclut catégoriquement du γένος des mères» (Bodiou, Brulé, Pierini 2005, 26). Per punire i colpevoli, deve irrimediabilmente attendere il fratello vendicatore, così che lo schema tragico tradizionale risulta essere quello della riconquista del potere e della punizione dei colpevoli. Nelle riscritture moderne la situazione non è così lineare. Vediamo perché.

È essenziale precisare, a mo' di preambolo, che O'Neill si inserisce in continuità con quanto era stato creato all'inizio del secolo dal viennese Hofmannsthal, il quale per primo rivitalizzò il mito tragico inserendo l'azione in un mondo che, seppur non ancora cronotopicamente attualizzato come farà il drammaturgo americano con la scelta programmatica di ambientare il dramma dopo la conclusione della guerra di Secessione americana (1865), si caratterizzava per l'assenza di valori positivi, necessaria conseguenza della demolizione nicciana del sistema etico tradizionale, e per la presenza di un'Elettra che si realizza nel corso del dramma sfidando la morte con un ritorno alle radici ancestrali e dionisiache dell'essere umano. O'Neill ne condivide le premesse, spingendosi tuttavia oltre. Egli è ancor maggiormente influenzato dai richiami psicoanalitici, che costituiscono il tratto più marcato dell'intera trilogia, e dalla fitta rete di ereditarietà cui i personaggi non possono sottrarsi in quanto inestricabilmente legati a un "complesso" identitario, ossia a un sistema di rappresentazioni, ricordi e difese affettive le cui modalità di elaborazione rappresentano la trama essenziale dell'intera esistenza dei personaggi del dramma. In O'Neill lo schema eschileo sembrerebbe regolare, ma si è notato (Paduano 1972) come la sua riproposizione non sia seguita in modo pedissequo. Orin-Oreste, dopo avere ucciso l'amante della madre in preda a un forsennato sentimento di delusione e gelosia, si rivela incapace di eliminare la madre stessa, uccidendola solo simbolicamente con un omicidio verbale. La persecuzione delle Furie coinciderà con la sua coscienza infestata dal rimorso (che è il senso ultimo del titolo della terza parte *The Haunted*) e il punto focale del finale non sarà più Orin, come nella conclusione delle *Eumenidi* eschilee, bensì Lavinia-Elettra. O'Neill pare aver tratto dai tre tragici una serie di elementi sussidiari: da Sofocle proverrebbe l'idea della corrispondenza epistolare tra Lavinia e Orin, dove si racconta la presenza minacciosa di Brant-Egisto, così come la marcata ossessione del legame morboso tra Lavinia e il padre Ezra, che in Eschilo non sussisteva, in quanto non era presente il punto di vista della giovane donna; dall'*Elettra* di Euripide sembrerebbero provenire la disperata ossessione per le azioni compiute, anche quelle più banali, così come dall'*Oreste* euripideo proverrebbe quella che è stata chiamata la «funzione infermieristica» (Condello 2010, 44) di Elettra. Ad Eschilo rimarrebbe la struttura formale della trilogia che si articola in *Homecoming*, *The Hunted* e

The Haunted, la somiglianza dei capelli di madre e figlia – che vedremo avrà un significato non trascurabile («Her brown-gold hair is arranged as her mother's had been» MBE, *The Haunted*, 124) – e, soprattutto, la tendenza continua da parte di Orin a difendere la madre.

La *pièce* di Giraudoux si situa, d'altro canto, nel contesto di crisi acuta tra Francia e Germania e il ricorso al mito in questo delicato frangente della storia occidentale sembrerebbe autorizzare una rinnovata mitopoiesi nelle lettere europee, ancor più se si pensa che la risonanza dell'assegnazione del premio Nobel per la letteratura (1936) a Eugene O'Neill per la trilogia *Mourning becomes Electra* influenzò Jean Giraudoux, che era stato per un periodo lettore di lingua francese a Harvard e aveva sempre continuato ad interessarsi dell'America, anche in virtù della breve carriera diplomatica (cfr. May 1950, 88). Per la sua *Électre*, il modello al quale si deve il maggiore utilizzo di temi e situazioni ricorrenti è, senz'altro, quello euripideo. Euripide aveva introdotto nell'arte drammatica degli elementi parodistici e un atteggiamento disinvolto nei riguardi del mito rispetto all'uso dei predecessori che trova un riscontro favorevole per il sagace Giraudoux; senza dimenticare, tuttavia, che invece di diminuire la ferocia della principessa, Euripide si era adoprato ad amplificarla. Ma l'azione della *pièce* girauducciana segue una traccia del tutto peculiare: si tratta di un'inchiesta volta alla scoperta del crimine. A differenza della Lavinia di O'Neill – la quale conosce tutto circa i tradimenti della madre, la morte del padre e la presenza angosciante di Brant – Elettra vive all'oscuro della verità, per cui in Giraudoux non sono più le astuzie che permettono di compiere il doppio assassinio, ma i diversi interrogativi che consentono di scoprire la verità. Si è pensato, a tal proposito, all'architettura dell'*Edipo Re* che è l'archetipo del modello poliziesco; per cui inevitabilmente «le schéma de l'enquête s'est substitué à celui du châtement en marche» (Raimond 1982, 92) il che potrebbe facilmente indurre a pensare che il rischio di inseguire ostinatamente la verità possa avere come effetto collaterale quello di non trovare più ciò che si desidera cercare (o di scoprire altro), a causa di una ricerca che ha l'eventualità di diventare un ossessivo miraggio. È ciò che, in parte, avverrà in *Électre*.

Pur tra le molte differenze strutturali, l'assunto che risulta certo per entrambi i drammaturghi è che il culto della memoria cui Elettra è devota si coagula in una sorta di maledizione per sefona, per cui il richiamo delle forze ctonie si manifesta in lei per mezzo di un alone di presenze mortuarie che non la abbandona mai. La matrice sofoclea è, in tal senso, predominante. In modo perentorio, Elettra in Sofocle aveva assunto in sé quei tratti di marcata femminilità che verranno ridefiniti prototipicamente dalle riscritture moderne: fedeltà selvaggia al padre come unica reliquia d'amore concessa dalle circostanze, odio feroce dei nemici usurpatori che la hanno costretta a vivere al grado zero di un'umanità di cui si vorrebbe persino privare la memoria passata e, in aggiunta, il grande bisogno di cura di un personaggio che cessa di essere un'adiuvante, come era in Eschilo, per godere di un suo statuto caratteriale autonomo che la consacrerà «gémissante, haineuse, volontaire» (De Romilly 1992, 241)¹. Ugualmente in MBE, non appena Lavinia cerca di abbandonare i lacerti del passato, ecco che essi riemergono nel *lapsus* verbale che le farà chiamare

¹ Si ricordi, inoltre, che la versione sofoclea del mito presenta un'Elettra costretta dalle circostanze a fare uso di un linguaggio che si avvale dei moduli espressivi dell'eroismo maschile: nell'eventualità in cui Oreste fosse morto, lei stessa si sarebbe incaricata di uccidere Egisto, prevedendo che da un simile atto avrebbe sicuramente ricavato lodevole εὐλαεια (Sof. *Elettra*, vv. 973-974), ossia quella gloria che nell'universo omerico era unicamente un attributo maschile. In merito a questo aspetto si veda un interessante contributo di Wheeler, riportato in bibliografia.

il suo promesso sposo Hazel-Pilade con il nome di Brant-Egisto, il che non è un dettaglio marginale sui suoi reali desideri:

LAVINIA (*without opening her eyes – strangely, as if to herself*) The dead! Why can't the dead die! [...] Adam? Why did I call you Adam? I never ever heard that name before – outside the Bible! (*Then suddenly with a hopeless, dead finality*). Always the dead between! It's no good trying anymore! (*MBE, The Haunted*, 157-160).

a cui fanno da eco le parole del Giardiniere e del Presidente, nella tragedia di Giraudoux, a proposito dell'aura emanata da Elettra, capace di evocare i morti con la sua sola presenza:

LE JARDINIER Électre est pieuse. Tous les morts sont pour elle.

LE PRÉSIDENT Les morts! Ah! Je les entends les morts, le jour où leur sera annoncée l'arrivée d'Électre. Je les vois, les assassinés demi fondus déjà avec les assassins, les ombres des volés et des dupes doucement emmêlés aux ombres des voleurs, les familles rivales éparées et déchargées les unes dans les autres, s'agiter et se dire: ah! Mon Dieu, voici Électre. Nous étions si tranquilles! (*E*, I, 2, 326-333)².

Cornice tragica e presenze intertestuali

Un elemento squisitamente comparatistico per analizzare le due opere consiste nell'osservazione della cornice cronotopica in cui sono inserite tanto l'azione drammatica quanto i rapporti intricati tra i protagonisti. L'orizzonte temporale è radicalmente differente. O'Neill, con la scelta della trilogia, si muove su piani temporali e spaziali necessariamente ampi: il rientro in patria di Ezra dopo la conclusione della guerra, quello di Orin dopo settimane, gli spostamenti di Christine per raggiungere Brant prima a New York e poi sul molo dove verrà ucciso, il rientro nel New England di Orin e Lavinia dopo un anno trascorso nelle isole tropicali. A ciò è necessario aggiungere che gli omicidi e i suicidi si presentano tutti sulla scena, esattamente come l'apparizione dei fantasmi all'inizio della terza parte della trilogia. La cornice è dispiegata in modo che possano essere, fin da subito, intesi i rapporti problematici tra il fratello e la sorella, i quali si intrecciano con gli altri personaggi del dramma: dapprima con l'egemone figura materna, Christine, da cui si diramano secondariamente quelli con Brant-Egisto, Hazel-Ermione e Peter-Pilade. Ribaltando il modello, è Orin, giunto a casa all'inizio della seconda parte della trilogia, a incarnare il ruolo dell'adiuvante che era stato quello di Elettra in Eschilo. Le didascalie informano dal principio che il suo volto, così come era stato per il padre al ritorno dalla guerra, ha assunto le fattezze di una maschera; ma, in questo caso, si specifica un elemento in più: si tratta della straordinaria somiglianza, ancora solo fisica e successivamente anche caratteriale, sia con il padre che – elemento sorprendente – con Adam Brant. Orin risulta, fin dalle prime battute, morbosamente attratto in ordine decrescente dalla madre, dalla sorella e in

² Si indica tra parentesi la dicitura della singola tragedia da cui la citazione è tratta e il numero della pagina dell'edizione di riferimento di *MBE*; ugualmente per la *pièce* di Giraudoux (*E*) vengono riportate le indicazioni dell'atto, della scena e della riga.

seguito anche dalla detestata straniera, Marie Brantôme, origine di tutte le disavventure della famiglia³. Si tratta di una riscrittura di Oreste che risente delle caratteristiche che la tradizione aveva desunto dall'inferno *Oreste* euripideo, per cui Orin risulta contraddistinto, come in molte reincarnazioni novecentesche successive, «da una debolezza nevrotica che sfocerà nella scrittura e nel suicidio» (Fusillo 2004, 118). Il suo ingresso nel salotto di casa si colloca all'insegna dello sguardo conturbante dei ritratti degli antenati appesi al muro che rievocano, nell'universo dominato dalla simbologia della maschera, il culto delle *imagines maiorum* che nella Roma classica erano parte del rituale domestico e venivano portate in processione dai membri della famiglia che maggiormente somigliavano ai defunti durante le cerimonie funebri. È possibile che da una tale matrice culturale O'Neill abbia ricavato il presupposto della somiglianza dei discendenti maschili, ancor più se si tiene presente una precisazione chiarificatrice contenuta nelle didascalie (*MBE, The Hunted*, 71): «all the faces in the portraits have the same mask quality of those of the living characters in the play». In aggiunta, si potrebbe ricordare che, anche se il motivo chiave della somiglianza si realizza sempre per mezzo di un raffronto continuo con il ritratto e con la dimensione conturbante della maschera, essa non si limita semplicemente a rievocare etimologicamente la *persona* latina, ossia la maschera teatrale indossata dagli attori del dramma: vi è in O'Neill, e *pour cause*, una dislocazione anche di questo assioma classico sulla scia della dinamica psicologizzante di cui il suo teatro è espressione, la quale, dovrà prevedere che «i conflitti troppo aspri tra le persone vengano nascosti o freudianamente censurati attraverso il fenomeno apparentemente neutro della raffigurazione e della maschera» (Paduano 1972, 783). Richiamando l'intenzione programmatica di O'Neill di creare un tragico senza dèi per la scena moderna⁴, basato sull'ipertrofica analisi del sé, la strategia dei ritratti intesi come maschere funebri parlanti che influenzano l'azione predeterminandola si poneva come una degna sostituzione del fatalismo greco, dal momento che ricordava il profondo legame tra parola (non più divina, ma psicologizzata) e fatale ineluttabilità tragica:

examining the etymology of the word “fate” reveals that it comes from the Latin word *fatum*, which is the past participle of *fari* meaning “to say”. *Fatum* originally meant “an utterance” and this root appears in such words as “ineffable”, as well as “preface”. The same Indo-European root, *bha*, which gave us the verb *fari* gave rise to the Greek word *phanai*

³ Il personaggio di Marie Brantôme serve ad O'Neill per rievocare gli antefatti *tiestei* della saga. Gli spettatori avranno occasione di conoscere la colpa primordiale del passato criminale della famiglia che ha coinvolto il destino del capitano di marina Adam Brant, il quale necessita di vendicarsi contro il cugino Erza Mannon, per avere destinato sua madre, Marie, ad una vita di miseria e degrado dopo essere stata sedotta e abbandonata dal fratello del padre di Ezra, David Mannon.

⁴ Si riportano le annotazioni sulla genesi dell'opera, che il drammaturgo delinea non appena concepisce la possibilità di una attualizzazione mitopoietica; l'intento è quello di ritrovare nell'inconscio gli schemi arcaici dell'esperienza mitica: «Modern psychological drama using one of the old legend plots of Greek tragedy for its basic theme – the Electra story? The Medea? It is possible to get modern psychological approximation of Greek sense of fate into such a play, which an intelligent audience of today, possessed of no belief in gods or supernatural retribution, could accept and be moved by?». È questo l'interrogativo primordiale che soggiace alla costruzione dell'idea di tragico, un tragico per la scena contemporanea che si deve caratterizzare per il suo essere un coacervo «of hidden life forces – fate – behind lives of characters, of murderous family love and hate in a play in which the unavoidable entire melodramatic action must be felt as working out of psychic fate from the past» (annotazioni contenute in E. O'Neill, *Working Notes and Extracts from a Fragmentary Work Diary* in B. H. Clark, *European theories of the drama*, Crown publisher, New York, 1947, pp. 530-31).

which also means “to speak”, as in the suffix “phasia” or in our word “prophet”. Thus, rooted in the very origins of the word *fate* is the act of speaking or foretelling and the concept of speech itself. [...] O’Neill, in erasing the voices of the gods from his text, replaced them with the voices of the family’s ancestors instead. (Chirico 2000, 84)

Orin, così come Ezra qualche scena prima, è ossessionato dalla ferocia della guerra, e la presenza della madre non fa altro che sublimare l’attaccamento patologico che coincide con un’icastica esasperazione di un complesso edipico mai superato, che è ben evidente nella prorompente metafora dell’isola, concepita dal giovane mentre era in guerra. Egli, nel pieno di un *élan vital* incontrollato, confessa a sua madre qualcosa di profondamente regressivo, trattandosi di «une nostalgie d’une vie intrautérine, d’un apaisement qui précède la vie ou lui succède, sans se confondre avec elle» (Eissen 2005, 494):

I used to dream I was there [...] There was no one there but you and me. And yet I never saw you, that’s the funny part. I only felt you all around me. The breaking of the waves was your voice. The sky was the same colour as your eyes. The warm sand was like your skin. The whole island was you. A strange notion, wasn’t it? But you needn’t be provoked at being an island because this was the most beautiful island in the world – as beautiful as you, Mother! (*MBE, The Hunted*, 81).

Nei confronti di questo sentimento – apparentemente reciproco – tra madre e figlio, il personaggio di Christine risulta in costante opposizione con quello della figlia Lavinia, cui cerca senza fortuna di opporsi dimostrandosi perfino favorevole al matrimonio fra Orin e Hazel, al quale si era inizialmente opposta. Il colpo di scena giunge, però, quando Orin rivela alla sorella l’impossibilità di provare afflizione davanti al cadavere del padre, rievocando, con il ricongiungimento dei due fratelli davanti al catafalco del defunto, la scena del *κομμός* eschileo in cui i due figli di Agamennone, dopo la scena di agnizione, invocavano lo spirito del genitore dall’Ade in cerca di protezione. Lavinia utilizzerà a proprio vantaggio l’arma della gelosia del fragile Orin per Brant sul possesso della madre e, così facendo, la *performance* di Orin acquista via via le caratteristiche di una iniziazione alla mascolinità, infusagli da parte della sorella che possiede a questa altezza della trama delle connotazioni virili. Il «cross-gendered behavior» (Rabinowitz 2011, 256) di Lavinia crea a lungo andare una serie di scompensi ineliminabili nella già disturbata personalità di Orin, che la guerra aveva notevolmente destabilizzato; il trauma dell’esperienza bellica, infatti, «has taken him from his babyish adoration of his mother» (Rabinowitz 2011, 262). Nell’intento di O’Neill, Orin avrebbe dovuto rappresentare per gli spettatori americani quella frattura, paradigma insanabile per il teatro moderno, tra il crollo dei valori simbolici che erano incarnati dal padre (ossia il patriottico codice dell’onore dei Mannon, che era lungi dall’essere positivo) e l’impossibilità di tramutare in reale l’immaginario, che in questo caso coincide per Orin con la fisionomia materna.

Il rapporto tra Christine e Orin non è facile da intendere, perché è presente, in aggiunta, un problema esegetico di fondo, ossia l’assenza dell’uccisione di Ifigenia, e la conseguente necessità di motivare l’odio di Christine per Ezra, odio che a prima vista sembrerebbe del tutto alieno da questioni filiali e troverebbe la sua ragion d’essere soltanto nel maschilistico e aggressivo ruolo di marito dominatore, non più accettato passivamente dalla moglie. Sulla base delle riflessioni di Paduano e di Genette (in *Palimpsestes* leggiamo: «Christine n’a aucune raison particulière d’en vouloir à son mari» [Genette 1982, 463]), possiamo in parte

pensare che sia così, ma studi più recenti (Miller, 2000) hanno messo bene in evidenza come Orin sia un personaggio composito che incarna, in virtù del suo passato biologico all'ombra della madre, la duplice posizione di essere tanto vittima quanto vendicatore, in altre parole di personificare – in termini di irradiazione mitocritica – tanto Ifigenia quanto Oreste. Sappiamo che in una prima bozza dell'autore, si vagheggiava l'ipotesi di introdurre le corrispondenti americane di Ifigenia e Cassandra, subito archiviate nella prima stesura, come viene ricordato da Tanya Schlam: «O'Neill is known for writing extremely long plays; but in the first type of revision [of *MBE*] he worked to eliminate superfluous scenes and characters, transition between scenes and individual lines» (Schlam 1999, 82). Ciononostante, Ezra Mannon ha realizzato un sacrificio del figlio che si colloca sul piano simbolico e tale sacrificio viene soltanto rievocato e mai perdonato da Christine: si tratta dell'immolazione di Orin alla causa della Guerra civile, il che costituisce – nella dilatata architettura della trama – un avvenimento che ha avuto luogo in un tempo indeterminato, prima dell'inizio della stessa tragedia. Christine fa capire come sia stato il trauma della perdita di Orin a inclinarla verso l'adulterio, e lo spiega proprio alla figlia da cui cercherebbe una comprensione in virtù della comune appartenenza al genere femminile:

CHRISTINE Well, I hope you realize I never would have fallen in love with Adam if I'd had Orin with me. When he had gone there was nothing left – but hate and desire to be revenged – and a longing for love! And it was then I met Adam. I saw he loved me (*MBE, Homecoming*, 29).

La prematura e forzata perdita figurata del figlio ha, quindi, innescato in Christine una privazione affettiva che ne ha comportato l'annullamento in quanto donna e madre, ruoli fino a quel momento incarnati senza particolari problemi; ma, sostituendo il maschio Orin con la figlia femmina Ifigenia, O'Neill non fa che rendere inevitabilmente ancora più problematico il *plot* tragico, proprio in quanto viene introdotto il motivo dell'incesto, per cui il temperamento adolescenziale di Orin è utile alla madre perché le fa credere che non stia invecchiando. Quando Christine si vede privata della certezza del rassicurante e morboso amore del figlio, essa non sente più di dovere rispettare il suo ruolo di moglie nei confronti di un marito-patriarca. Allo stesso modo di Ifigenia, Orin è stato obbligato dal padre, contrariamente ai desideri della madre, a rivestire un ruolo non consono alla sua indole, e tale scelta ha fatto di Christine una donna in preda alla collera. È per questa ragione che, secondo Lisa Miller, O'Neill non avrebbe potuto eliminare la vicenda del sacrificio di Ifigenia, troppo importanti nella composizione della trama greca. Avrebbe, pertanto, proceduto con una sua incorporazione nella *persona tragica* di Orin che risulta, proprio per questo, maggiormente complessa. A tal proposito, facendoci guidare dalle analisi della studiosa, si può notare che, analogamente alla versione euripidea del mito - presente nella tragedia *Ifigenia in Aulide* – Ifigenia veniva *in extremis* salvata per mezzo di una miracolosa sostituzione messa a punto da Artemide nel momento esatto in cui Calcante avrebbe affondato il pugnale nel collo della vittima; allo stesso modo Orin al rientro dalla guerra racconta gli esiti delle sue ferite in testa, che sarebbero risultate mortali se non fosse che il proiettile non abbia comportato nient'altro che un inaspettato e miracoloso «close shave», così come il pugnale accostato al collo della principessa greca. Si tratta di esperienze segnanti e traumatiche che mutano l'esistenza dei due giovani fino a sconvolgerle: Ifigenia, sempre secondo la versione euripidea del mito – codificata nel sequel *in Tauride* – trova rifugio nella terra dei Tauridi, dove diventa sacerdotessa di Artemide e viene incaricata di eseguire il sacrificio rituale di tutti gli stranieri che approdano sull'isola;

Orin, in modo analogo, diventa progressivamente una figura alienata e sofferente, intrappolato nel presente e costretto a vivere, a causa della sua nevrosi, nel limbo di un passato che rimpiange e identifica nell'immagine turbata della madre-isola. È per questo motivo che un ennesimo punto di convergenza tra l'antico e il moderno è stato rintracciato:

The land of the Taurians, now known as Crimea, is an island-like peninsula bordered on three sides by the Black Sea and on the northeast by the Sea of Azov. Orin's dreams of an island refuge, so thematically important to all the main characters in *Mourning becomes Electra*, can therefore be connected to Iphigenia and her sanctuary as well. Both Iphigenia and Orin willingly yield to their similar fates, each bound by a sense of duty. (Miller 2000, 109)

Sbaglieremmo, però, se pensassimo di trovare in una riscrittura della trilogia eschilea i corrispettivi monolitici e integerrimi dell'*Oresteia*, ligi al loro senso del dovere e al rispetto dei vaticini di Apollo, assenti nelle riscritture novecentesche. Al contrario, O'Neill presenta personaggi che sono più apparentabili agli anteroi euripidei, con i quali condividono le indecisioni. È per tale motivo che è utile richiamare un necessario collegamento con uno dei miti della modernità per eccellenza, quello di Amleto, che è ben presente nella struttura di *MBE*, anche se non esplicitamente citato. Sembrerebbe derivare esattamente dal non dichiarato modello shakespeariano il lungo dialogo tra Christine e Hazel nel primo atto di *The Hunted*, che ricalca quello tra la regina Gertrude e la giovane Ophelia. In *Hamlet* Gertrude vorrebbe che Ophelia sposasse Amleto per poterlo rinsavire, ma soprattutto perché è consapevole, sulla base della propria esperienza di donna, che il matrimonio un tempo le procurò un'appagante serenità. Ugualmente, Christine cerca di persuadere la giovane Hazel sulla necessità di sposare Orin, ma nell'universo di O'Neill, caratterizzato dalla presenza diffusa della distruttiva critica nicciana dei valori tradizionali, l'intento di Christine è ben evidente fin da subito, in quanto attraverso un'unione tra Orin e Hazel, Christine vorrebbe isolare Lavinia dal possesso del fratello, e quindi cercare di non renderlo partecipe della verità sull'uccisione per avvelenamento del padre. Per questo motivo, a differenza di Gertrude, «Christine acts from fear rather than from solicitude for Orin» (Frenz, Mueller 1966, 93):

CHRISTINE I want him to marry you. We'll be secret conspirators, shall we, and I'll help you and you'll help me? [...] You know how possessive Vinnie is with Orin. She's always been jealous of you. I warn you she'll do everything she can to keep him from marrying you (*MBE, The Hunted*, 65).

L'azione procederà a partire dalla necessità dei due fratelli di realizzare la vendetta, che trova concretizzazione effettiva nella contesa tra madre e figlia sul corpo di Adam. Per Christine, l'amante può colmare quel vuoto, sperimentato durante i lunghi anni di matrimonio e generatosi all'improvviso dopo la partenza del figlio. D'altro canto, ha ben compreso quanto Lavinia le invidi l'amante. È proprio per questo che, nella prospettiva dell'inflessibile figlia, è doloroso riconoscere (dapprima solo inconsciamente) che Brant le preferisca sua madre. In merito a ciò, l'uccisione di Adam Brant sarà molto particolare in quanto preceduta da una scena che non trova nessun riscontro nelle fonti classiche, completa rielaborazione poetica di O'Neill: la scena in questione (atto quarto della seconda parte, *The Hunted*) consta di un dialogo

iniziale di Adam Brant con un enigmatico cantore che è presente a bordo del veliero in cui si trova ad aspettare Christine, la quale sta per giungere al fine di organizzare i dettagli della fuga, consapevole della vendetta tramata dai figli. Il Cantore intona lo stesso canto che Seth, il fedele custode e domestico della casa dei Mannon, esegue all'inizio di ciascun primo atto della tripartizione tragica e nei momenti cruciali dell'azione (prima del ritorno di Ezra, prima del successivo suicidio di Christine e della simbolica morte di Lavinia): si tratta di *Oh Shenandoah*, una canzone popolare americana di inizio Ottocento, realizzata da viaggiatori americani e canadesi inoltratisi sulle canoe attraverso il fiume Missouri, in territori occupati dai Nativi. La scelta della canzone da parte di O'Neill potrebbe avere rilevanza se si considera che la versione riportata nella tragedia, e musicata dal Cantore con la voce alterata dall'ubriacatezza, è quella riguardante il capo della tribù degli Oneida, chiamato appunto Shenandoah, costretto a dare in sposa sua figlia a un uomo giunto in canoa. Nel nostro caso, la musicchetta assume i toni malinconici del canto di morte, perché immediatamente precedente all'uccisione di Brant:

Oh Shenandoah, I long to hear you / A-way, my rolling river! // Oh, Shenandoah, I can't get near you / way-ay, I'm bound away / across the wide Missouri! // Oh, Shenandoah, I love your daughter / a-way, my rolling river! (MBE, *The Hunted*, 92-93).

L'elemento rilevante da tenere in considerazione per l'analisi di questa scena riguarda la popolarità che la canzone ha avuto sin dalla metà dell'Ottocento, tale da divenire un ritornello canticchiato o ascoltato dai marinai, diventando un *sea chanty* (o *shanty*) la cui esecuzione era riservata a un cantore (*Chantyman*, in inglese). L'unico personaggio con cui il Cantore intrattiene un'accesa discussione è, necessariamente, il capitano della nave, Adam Brant, il quale viene spaventato dalla sua presenza a bordo del veliero ed estrae una pistola dalla tasca per difendersi. È, a questo punto, necessario ripercorrere alcune tracce di uno studio di Jesse Weiner (2013) in cui vengono individuate le plausibili allusioni virgiliane nella trilogia di O'Neill, secondo il quale il personaggio del Cantore altro non sarebbe altro che la trasposizione mitica del personaggio classico di Caronte, nocchiero degli Inferi. La posizione dello studioso trae le mosse in prima istanza dalla descrizione dell'aspetto fisico del personaggio nelle didascalie iniziali della scena:

He is a thin, wiry man of sixty-five or so, with a tousled mop of black hair, unkempt black beard and mustache. His weather-beaten face is dissipated, he has a weak mouth, his big round blue eyes are bloodshot, dreamy and drunken. But there is something romantic, a queer troubadour-of-the-sea quality about him (MBE, *The Hunted*, 92).

Così come il Caronte virgiliano, il Cantore di O'Neill presenta una serie di tratti prototipici facilmente apparentabili con quelli che Virgilio presenta nel sesto libro dell'*Eneide* (*Aen.* VI, vv. 298-304) nel momento in cui Enea, intrapresa la catabasi infernale, si accorge che il vecchio nocchiero dagli occhi di fiamma («*stant lumina flamma*» *Aen.* VI, v. 300) accoglie solo una parte di anime sulla sua imbarcazione e ne respinge delle altre. Weiner, giustamente, nota che anche l'età del Cantore richiama quella del *senectus* virgiliano, dal momento che *senectus* indica a Roma l'uomo sui sessant'anni, esattamente quella del Cantore:

The Chantyman is *senectus* yet *viridis*. More tellingly, O'Neill's Chantyman is given an "unkempt" beard and "tousled mop" of hair, directly echoing Virgil's *canites inculta* (a wild mass of hair). Lest one write off these congruencies as mere coincidence, O'Neill affects *stant lumina flamma* with the "bloodshot" eyes of the drunken Chantyman (Weinar 2013, 50).

È probabile che O'Neill tenesse anche in considerazione il modello dantesco, nel quale però la dimensione espressiva dell'aspetto di Caronte risulta di secondaria importanza, se non per alcuni dettagli celebri come «gli occhi di bragia» (*Inf.*, III, v. 109), perché in Dante il nocchiero appare principalmente come un «inanimato automa, messo in moto "com'altrui piacque", che, interrotto a suo tempo l'imprescindibile circuito elettromagnetico, si spegne improvvisamente» (Bertelli 2019, 24). La confluenza tra Caronte e Enea da un lato e il Cantore e Brant dall'altro si fa ancora più marcata quando il Cantore pronuncia le sue prime parole che risuonano come un avvertimento infernale, pronunciato con l'intonazione diatopica del dialetto bostoniano: «Easy goes, shipmate! Stow that pistol! I'm doin'you no harm. Not that I'm skeered o' you or your shooter! Who the hell are you to be threatenin' the life of an honest chantyman?» (*MBE, The Hunted*, 94). Brant, come si accennava, è armato perché teme la presenza di un agguato da parte di un ladro, e l'accostamento virgiliano è ancora più lampante, se si confrontano le interrogative indirette di Caronte, che chiede ad Enea il perché della sua venuta e soprattutto il motivo del suo essere armato: «Quisquis es armatus qui nostra ad flumina tendis, / fare age, quid venias, tam istinc, et comprime gressum» (*Aen.* VI, vv. 388-389). Nell'ultima parte della conversazione tra i due, O'Neill recupera persino il dettaglio per antonomasia del traghettatore psicopompo, ossia la deposizione di un obolo per pagare il viaggio, dettaglio non presente in Virgilio, ma derivante direttamente dalla tradizione omerica. Il Cantore, che potremmo a buon diritto definire un personaggio profetico (allo stesso modo del Mendicante presente nella tragedia di Giraudoux), racconta di essere stato derubato poco prima da una prostituta dai capelli gialli; seguono l'avvertimento di mettersi in guardia dalle donne, un'invettiva contro il genere femminile e il successivo dono da parte di Brant di un dollaro d'argento, dopo essersi frugato in tasca. Il Cantore, che era persino misteriosamente a conoscenza della morte di Ezra Mannon, ringrazia ed esce fuori di scena con una battuta tanto enigmatica quanto oracolare: «all you need is a good chantyman to help ye» (*MBE, The Hunted*, 95). Tenendo in considerazione che questa è l'unica scena dell'intera trilogia che si svolge al di fuori del delimitato spazio domestico, è legittimo considerarne l'importanza, tanto più se si nota che il Cantore può essere concepito come una delle più riuscite personificazioni mortuarie di cui il dramma è costellato e una perfetta applicazione poetica di quel «metodo mitico», ben presente al nostro drammaturgo, che – seppur con diverse finalità – era stato elaborato poco tempo prima da T. S. Eliot, e che consisteva nel produrre un continuo parallelismo tra il mondo contemporaneo e il mondo antico, il che risulta compiuto nella nostra opera drammatica.

Subito dopo la premeditazione, Lavinia comincia ad assumere il ruolo della madre, obbligando Orin a compiere il vile assassinio. La profezia e l'avvertimento del Cantore sembrerebbero a prima vista essersi conclusi, ma vi è un'ulteriore allusione che sarebbe necessario cogliere a questa altezza dell'azione, e ciò riguarda la precedente identificazione di Brant con Enea – o meglio un anti-Enea, poiché nessuno dei personaggi della trilogia possiede connotazioni eroiche interamente positive. Adam sarebbe non soltanto *Aegisthus* ma anche *Aeneas*, prendendo atto che nel libro settimo dell'*Eneide* la guerra tra Troiani e Latini è una conseguenza del mancato matrimonio tra Enea e Lavinia, principessa latina. Se è vero che il nome di

Lavinia è stato accostato alla luce, nella sua filiazione con Elettra, Egil Törnquist, partendo da questo assunto ne aggiunge un ulteriore significato:

Lavinia thus directly corresponds with the trilogy title. The name is, however, significant in yet another sense. According to one theory, Lavinia is derived from the Latin *lavare* (“wash, purify”). This meaning, too, corresponds with the trilogy title. Not only does it become Electra to mourn; it is also her fate to purge the sins of her family, most of all her own, by imprisoning herself in their Puritan “New England House of Atreus” (Törnquist 2004, 117).

L’etimologia latina autorizzerebbe questo collegamento, cui si aggiunge l’elemento non meno importante che, nell’*Eneide*, riguarda il suicidio di Amata, madre di Lavinia, la quale preferisce togliersi la vita piuttosto che vedere sua figlia andare in sposa a Enea, principe straniero. A tal proposito, si ricordava come il Cantore, che da ubriaco era stato derubato da una prostituta dai capelli gialli («But I was robbed, sir – aye – an’I know who done it – a yaller-haired wench had her arm around me» *MBE, The Hunted*, 95), altro non sia che un messaggero del *fatum*. L’ ammonimento che volge a Brant non riguarda solo Christine, con cui è legato da una relazione considerata scandalosa, ma soprattutto Lavinia, la quale era stata corteggiata di nascosto da Brant nella prima parte della trilogia, così da indirizzare l’adagio del Cantore tanto alla madre quanto – profeticamente – alla figlia, entrambe accomunate nelle didascalie da «the same peculiar shade of copper-gold» (*MBE, Homecoming*, 9). L’intertesto virgiliano è ben presente e rispettato: nel libro settimo dell’*Eneide* i lunghi capelli di Lavinia prendono fuoco durante un sacrificio, segno del sangue che verrà sparso in seguito alla lunga guerra di conquista del Lazio da parte di Enea:

et iuxta genitorem astat Lavinia virgo, / visa (nefas) longis comprehendere crinibus ignem / atque omnem ornatum flamma
crepitante cremari, / regalisque accensa comas, accensa coronam / insecnem gemmis; tum fumida lumine fulvo / involvi ac
totis Vulcanum spargere tectis. / Id vero horrendum ac visu mirabile ferri: / namque fore inlustrem fama fatisque
canebant / ipsam, sed populo magnum portendere bellum (Vir. *Aen*, VII vv. 72- 80) [*corsivo nostro*].

Il prodigio, che si trova nel cuore della narrazione virgiliana, irradia tutta la seconda parte del poema che è propriamente iliadica, e coinvolge i destini delle famiglie di chi vive la guerra. In tal senso, se è ragionevole affermare che «in a tragic representation of Virgilian structure, *Mourning* mirrors the *Aeneid*, and its second half unfolds as a chronicle of familial destiny foretold» (Weinar 2013, 55), bisognerà nondimeno notare che, contrariamente all’intertesto virgiliano, sono le ripercussioni scaturite dalle pretese sessuali di Brant nei confronti di Lavinia, allo stesso modo dei desideri sopiti della ragazza e delle sue intime repressioni, a guidare l’azione verso la catastrofe. Ritornando all’omicidio vendicativo di Brant da parte di Orin, è necessario ricordare quanto il tema della somiglianza, già introdotto per mezzo dell’artificio della maschera, raggiunga in questo punto della vicenda dei contorni più sostanziali, decisamente più inquietanti. Si tratta di un processo di progressiva *reductio ad unum* che coinvolge ossessivamente tutti i membri della famiglia, maschili e femminili, identificandoli come un’unica – regressiva – entità contrapposta, perché, se è vero che «humans, no matter how jealous they are of their own identity, confuse themselves with one another to the point of identifying with one another» (Barberà 2011, 397), un

tale andamento diventa ancor più manifesto nelle parole che Orin confessa alla sorella, dapprima relative alle stragi commesse in guerra e in seguito riguardanti l'uccisione di Brant nel veliero, in base alle quali è lecito pensare che, nella tragedia, «non esiste che un solo uomo e una sola donna» (Paduano 1972, 769):

ORIN It was like murdering the same man twice. I had a queer feeling that war meant murdering the same man over and over, and that in the end I would discover the man was myself! Their faces keep coming back in dreams – and they change to Father's face – or to mine – what does that mean, Vinnie? (*MBE, The Hunted*, 86).

ORIN By God, he does look like Father! (*as if talking to himself*). This is like my dream. I've killed him before – over and over. Do you remember me telling you how the faces of the men I killed came back and changed to Father's face and finally became my own? [...] If a had been he I would have done what he did! I would have loved her as he loved her – and killed Father, too – for her sake! It's queer! It's a rotten dirty joke on someone! (*MBE, The Hunted*, 103-104).

Prima di arrivare a una possibile conclusione del nodo tragico, però, il lettore-spettatore dovrà assistere progressivamente, insieme con Lavinia, a una serie di sconvolgenti accadimenti: l'omicidio di Brant, il conseguente suicidio di Christine, da intendere come omicidio soggettivizzato e pilotato da Orin, sotto l'influenza di Lavinia, il ritorno di Lavinia e Orin dalle isole tropicali e il suicidio di Orin, tanto che per l'evoluzione della trama, «one might almost say that action is suicide» (Frenz, Mueller 1966, 97).

Contrariamente alla truculenza e all'utilizzo versatile delle regole della drammaturgia che potremmo apparentare a una matrice shakespeariana presente in O'Neill, la cornice è visibilmente molto più regolare in Giraudoux, perché la sua *Électre* si inserisce appieno all'interno delle convenzioni della tradizione del teatro classico francese, il quale tradizionalmente «conserva una cultura letteraria relativamente a-shakespeariana» (Bloom 2016, 82). La *pièce* mantiene, sommariamente, un rispetto certosino delle regole aristoteliche: unità di luogo, essendo lo spazio drammatico interamente inserito nel palazzo di Agamennone, su cui ritorneremo a breve; unità di tempo, in quanto soltanto dodici ore separano l'inizio dall'alba sanguinosa dell'epilogo; unità d'azione, intesa nel senso classicistico per cui le azioni secondarie (come, ad esempio, la vicenda di Agathe e del Presidente⁵) servono per elucidare meglio l'azione principale e, infine, la regola di *bienséance* esterna⁶ è sostanzialmente rispettata, dal momento che gli omicidi si realizzano per mezzo di racconti e il sangue non è mai versato sotto gli occhi degli spettatori. Nonostante

⁵ Si fa cenno qui al processo di duplicazione dei personaggi che accomuna Racine (relativo soprattutto alla tragedia *Iphigénie*) e l'espedito giralducciano della duplicazione dell'azione in chiave parodistica-burlesca con l'introduzione dei personaggi di *Agathe* e del *Presidente*, necessari per suggerire all'azione drammatica condotta da Elettra degli indizi tali da condurla alla scoperta della verità. Va, quantomeno, precisato però che se in Racine l'utilizzo del doppio e della duplicazione dei personaggi era usato per razionalizzare il tema del meraviglioso, necessariamente bandito dalle poetiche classicistiche, in Giraudoux esso è sfruttato per scrutare meglio e, con maggiore libertà compositiva, i diversi risvolti psicologici e i moventi introspettivi che guidano le azioni dei personaggi.

⁶ Si consideri unica infrazione al codice classicistico, vitale però nello sviluppo e nella comprensione dell'opera, la metamorfosi del comportamento di Egisto che sarebbe stata considerata nel Seicento una mancata adempimento del principio di *bienséance* interna. Il meschino usurpatore delle tragedie classiche diventa in Giraudoux un saggio sovrano di fronte al pericolo dell'invasione; Genette lo considera un caso di «transvalorizzazione» (Genette 1982, 483), usando una puntuale formula di Condello: nel Novecento «Egisto appare come l'unica persona razionale in mezzo a protagonisti prigionieri delle loro passioni: cioè della propria obbedienza a un *plot* dato» (Condello 2012, 278).

questo, Giraudoux rompe talvolta deliberatamente con la tradizione, attualizzando la vicenda per mezzo di una serie di riferimenti, anacronistici nella dimensione mitica, alla vita quotidiana del ventesimo secolo, tratti che ricordano agli spettatori che, pur nella cornice greca dell'azione, è un dramma novecentesco quello che si sta mettendo in scena. Basterà far menzione degli oggetti della vita quotidiana usati dal Mendicante per definire Elettra: una «lampe sans mazout» e una «lumière sans mèche» (letteralmente «lampada senza carburante» e «luce senza stoppino»), in cui la metafora della luce di ascendenza sofoclea (cfr. Sof. *Elettra*, vv. 89-120) viene unita ad elementi concreti della contemporaneità. Tali definizioni precedono di poco la scena di riconoscimento tra i due figli di Agamennone. Essa, seppur non convenzionale dal momento che non vi è alcuna traccia dei consueti segnali iconici utilizzati dai drammaturghi del passato come la ciocca di capelli eschilea, la falsa urna sofoclea o la cicatrice euripidea, segna una svolta conclusiva all'interno dell'architettura della tragedia dal momento che prelude alla breve notte che i due fratelli trascorrono insieme prima della vendetta – si tratterà, infatti, di poco più di un'ora di riposo nella finzione drammatica – nella quale Elettra, almeno per un limitato frangente, «does not have justice or truth in mind; she is merely quenching a desperate thirst for Oreste's love [...] Électre's pure physical and emotional joy in this scene speaks to the importance of love for her to achieve her happiness and self-actualization» (Leader 2018, 19). Si tratta di un amore di cui Oreste percepisce subito l'exasperazione: è per questo motivo che la sua prima interrogazione alla sorella consiste nel chiederle in modo netto: «pourquoi hais-tu à ce point notre mère, Électre?» (*E*, I,8, 1104). Elettra, sulla scia della Lavinia di O'Neill, afferma non solo di non dovere niente a sua madre, neanche la nascita:

J'aime tout ce qui, dans ma naissance revient à mon père. J'aime comme il s'est dévêtu, de son beau vêtement de noces, comme il s'est couché, comme tout d'un coup pour m'engendrer il est sorti de ses pensées et de son corps même. [...] Je suis née de sa nuit de profond sommeil, de sa maigreur de neuf mois, des consolations qu'il prit avec d'autres femmes pendant que ma mère me portait, du sourire paternel qui suivit ma naissance. Tout ce qui est de cette naissance du côté de ma mère, je le hais (*E*, I,8, 1158-1170).

ma cerca, inoltre, di rubarle la sua maternità in una scena altamente poetica, in cui intende riplasmare metaforicamente suo fratello. Si tratta di un momento unico nella storia delle riscritture del mito, che trae probabilmente origine dal tono euripideo del πάθος con cui, nell'*Oreste*, Elettra si prende cura con grande intimità di Oreste, accarezzandogli i capelli rinsecchiti e aiutandolo a coricarsi a letto. Ecco, in Giraudoux, lo stesso tono espansivo di Elettra, volta a *partorire* una nuova vita per Oreste:

Je t'appelle à la vie. De cette masse fraternelle que j'ai à peine vue dans mon éblouissement, je forme mon frère avec tous ses détails. Voilà que j'ai fait la main de mon frère, avec son beau pouce si net. Voilà que j'ai fait la poitrine de mon frère, et que je l'anime, et qu'elle se gonfle et expire, en donnant la vie à mon frère. Voilà que je fais son oreille. Je te la fais petite, n'est-ce pas, ourlée, diaphane comme l'aile de la chauve-souris? [...] Prends de moi la vie, Oreste, et non de ta mère! (*E*, I, 8, 1176-1194).

Se Elettra sente la necessità di ricreare una nuova vita per suo fratello, ciò non è soltanto dovuto alla gelosia nei confronti di colei che è stata la donna di suo padre, ma vi è una ragione più profonda, ben sottolineata da Nelly Murstein quando afferma che Elettra possiede una gelosia morbosa perché «cette jeune fille qui se croit chaste et pure, et qui veut le rester, a un désir, d'autant plus profond qu'il est inconscient, de devenir femme et mère» (Murstein 1973, 59). Si tratta di un odio che va ben al di là di qualsiasi ragione personale o dinastica, tanto che in nessun'altra rielaborazione del mito è messa così in rilievo quella che viene, a buon diritto, chiamata la «monomania di Elettra» (Fusillo 2004, 119), che diventa disturbo nevrotico e infantile, se si considera l'ignoranza circa la verità dell'omicidio di Agamennone, svelata in Giraudoux solo alla fine: «Je les hais d'une haine qui n'est pas à moi» (*E*, I, 8, 1154) – dirà poco più avanti. Il lento procedere dell'inchiesta continua, ed è questa un'occasione per Giraudoux di giocare ancora una volta con i modelli, perché, così come ricorda Pierre Brunel, Elettra si accinge a diventare a tutti gli effetti un autentico Edipo. Lavinia e Elettra eccedono entrambe nei loro propositi, ma se la prima è spettatrice dell'uccisione del padre, in *Électre* «l'estremizzazione dell'ironia tragica» vuole gli spettatori [...] più consapevoli dei personaggi» (Condello 2010, 123):

Le mouvement de la tragédie est beaucoup plus proche de l'*Oedipe Roi* que de l'*Électre* de Sophocle. [...] Giraudoux suit surtout le lent progrès d'une enquête et s'il fallait accuser son *Électre* d'*ubris*, ce pourrait plutôt être «l'excès dans la recherche», «l'excès d'interprétation» (Brunel 1983, 201).

L'invenzione giralducciana della caduta a terra del piccolo Oreste – in seguito alla quale si genera una disputa tra madre e figlia – segna la prefigurazione simbolica dell'avvento dell'infelicità dei due fratelli, ma d'altro canto evidenzia come Clitennestra mal sopporti il fatto che sua figlia preferisca suo fratello a lei. Dal punto di vista della rimozione psicoanalitica, ossia del profondo psicologismo delle emozioni non confessate, è stato evidenziato come Clitennestra lasci cadere Oreste «pour qu'il disparaisse du champ visuel de sa sœur, et que celle-ci n'ait plus d'yeux que pour sa mère et cesse de vouloir embrasser son frère» (Boulogne 2017, 127). Lacerti di sentimenti repressi e indizi più chiari di un'inchiesta poliziesca incipiente si ritrovano nella confessione di Elettra al fratello, prima che costui si addormenti:

Autrefois je pensais que ton retour me libérerait de cette haine. Je pensais que mon mal venait de ce que tu étais loin. Je me préparais pour ta venue à ne plus être qu'un bloc de tendresse pour eux. J'avais tort. Mon mal, en cette nuit, vient de ce que tu es près. Et toute cette haine que j'ai en moi, elle te rit, elle t'accueille, elle est mon amour pour toi. Elle te lèche comme le chien la main qui va le découpler. Je sens que tu m'as donné la vue, l'odorat de la haine. La première trace, et maintenant, je prends la piste (*E*, I, 8, 1196-1205).

Credo che sia opportuno notare, prima di ogni altro elemento, come l'esemplificazione della confessione giralducciana richiami antifrasticamente un celebre intertesto: il modello della confessione presente in *Phèdre* di Jean Racine, autore molto amato da Giraudoux, tanto da dedicargli un magistrale saggio critico (contenuto in Giraudoux 1941, 22-47). È utile riportare, per attuare un confronto, alcuni versi in cui la

predestinata Fedra, nipote del Sole, rivela alla sua nutrice Enone il suo incestuoso amore per il figliastro Ippolito:

Mon mal vient de plus loin. A peine au fils d'Egée / Sous les lois de l'hymen je m'étais engagée, / Mon repos, mon bonheur semblait être affermi; / Athènes me montra mon superbe ennemi: / Je le vis, je rougis, je palis à sa vue; / Un trouble s'éleva dans mon âme éperdue; / Mes yeux ne voyaient plus, je ne pouvais parler; / Je sentis tout mon corps et transir et brûler; / Je reconnus Vénus et ses feux redoutables, / D'un sang qu'elle poursuit, tourments inévitables. / Je lui bâtis un Temple, et pris soin de l'orner. / De victimes moi-même à toute heure entourée, / Je cherchais dans leurs flancs ma raison égarée. / D'un incurable amour remèdes impuissants! [...] J'ai revu l'Ennemi que j'avais éloigné. / Ma blessure trop vive aussitôt a saigné. / Ce n'est plus une ardeur dans mes veines cachée, / C'est Vénus toute entière à sa proie attaché (Racine 2009, 1254-56).

Si tratta di una confessione coinvolgente che segna, anche nel caso raciniano, l'inizio di un'inchiesta il cui obiettivo è quello di condurre verso la rivelazione di qualcosa che non si sa: in questo caso si tratta, però, del segreto di Fedra di cui essa stessa è ben consapevole e che, considerato il suo carattere libidinoso, si manifesta con riluttanza fino ad assumere, come nota magistralmente Francesco Orlando, le fattezze della tortuosa parola labirintica «nella misura in cui qualsiasi avvicinamento delle parole al segreto non può mai venire annullato – è irreversibile – ma si può tentare di correggerlo con un qualche allontanamento successivo, donde le svolte, le pieghe, i meandri che disegna il corso delle parole» (Orlando 1971, 83). Per Elettra la provenienza della fatalità tragica è differente rispetto a quella di Fedra. «Mon mal vient de plus loin» afferma la figlia di Minosse e di Pasifae, indicando così il carattere inesorabile del suo amore fatale; la confessione di Elettra si colloca, piuttosto, nella prospettiva di una raggiunta vicinanza con il fratello, presupposto indispensabile per superare il ricordo di un traumatico passato di frustrante servitù: «mon mal, en cette nuit, vient de ce que tu es près». Se nella confessione raciniana, Venere tormenta Fedra iniettandole il desiderio di una passione illecita, anche Elettra ricorre alla metafora della caccia per indicare il suo proibito odio; ma, in maniera opposta rispetto a Fedra, che tenta di fare di tutto per tenere nascosta la verità repressa del segreto, in Giraudoux la figlia di Agamennone necessita di svelare apertamente l'accaduto. Fedra tenta di eclissare la verità, Elettra necessita di portarla alla luce. L'una allontana l'amato figliastro per dimenticarlo, l'altra lo allontana per salvarlo. Opposte ragioni, ma un'identica ineluttabilità del Fato fa riconoscere i destini delle due *raggianti*: Fedra non dimentica Ippolito, Elettra non salverà Oreste. Le metafore utilizzate sono, inoltre, particolarmente dense di significato: Elettra rammenta al fratello che il suo odio lecca la sua mano come un cane in attesa di essere slegato (*découplé*) per la caccia, antico ricordo di una espressione eschilea (cfr. *Eumenidi*, vv. 230-234) in cui le Erinni si proponevano di perseguitare Oreste proprio allo stesso modo. Per mezzo di una analoga metafora venatoria, Elettra potrà definitivamente affermare di iniziare l'inchiesta: «je prends la piste [...] Je ne connais pas mon secret encore. Je n'ai que le début du fil. Ne t'inquiète pas. Tout va suivre...» (E, II,1,11). La dimensione della caccia assume, inoltre, una peculiare valenza antropologica legata al culto di Artemide, cui Elettra sembrerebbe essere devota in virtù di una serie di attributi: entrambe sono delle vergini per antonomasia, pure *παρθέναι*, a cui si aggiunge l'appartenenza alle zone più selvagge in cui vengono relegate per potere compiere la loro caccia, tanto che il percorso può portare allo stato liminare di bestialità perché «Artémis n'est pas sauvagerie. Elle fait en sorte qu'entre le sauvage et le civilisé les frontières soient en quelque

façon perméables, puisque la chasse nous fait passer de l'un à l'autre» (Vernant 1996, 18). Elettra passa, col pensiero e con le azioni, da una dimensione all'altra.

Il personaggio del Mendicante, profetico come il Cantore, riassume i fatti alludendo alla missione di Elettra: egli anticipa quanto essa sia per sua natura poco incline al compromesso in un mondo retto dalla menzogna e la sua intransigenza viene condensata per mezzo di una tripla, significativa, metafora. Si tratta di immagini che giocano in modo evidente con la paraetimologia di Elettra per mezzo di perifrasi che designano la luce elettrica per difetto, per cui la giovane argiva si configura come un coacervo di verità che si affermano senza bisogno di un supporto esterno (in questo caso costituito da micce, stoppini o oli combustibili). In effetti, la tradizione, a partire dal poeta melico Xanto, identifica Laodice, figlia di Agamennone (cfr. *Iliade*, 9, vv. 141-148), con Elettra, il cui nome era legato per gli antichi all'attributo ἄλεκτρος, ossia colei priva del talamo nuziale (cfr. Condello 2010, 16-17 e Susanetti 2018, 146), a cui si deve aggiungere il rimando paraetimologico alle proprietà elettriche dell'ambra (ἤλεκτρον) la cui genesi, secondo gli antichi, sarebbe connessa alle lacrime versate dalle Eliadi, figlie del sole, dopo la morte del fratello Fetonte, vittima dei fulmini di Zeus. Giraudoux gioca anche in francese con la paronomasia originaria (cfr. Boulogne 2007, 131): Egisto teme gli occhi di Elettra e il suo sguardo di *fosforo*: si tratta evidentemente di un utilizzo metaforico di un'espressione che, associata ad Elettra, risulta tutt'altro che anodina. Il fosforo, "portatore di luce", designa in principio una qualsiasi sostanza che produce luce per poi diventare, nella sua accezione tecnica, un metallo infiammabile. Questo termine associato agli occhi di Elettra contribuisce ad attribuire al nome proprio dell'eroina eponima il suo sostanziale valore etimologico, in relazione all'aggettivo *elettrico* che ritornerà nelle parole del Mendicante. Quest'ultimo, con la sua presenza costante in ventuno scene su ventitré, si propone di fare un bilancio, di «tirer au clair» (*E*, I,13,1419) l'enigma dei personaggi, identificando Elettra dapprima come «ménagère de la vérité» (*E*, I,13,1482) per poi prendere definitivamente la sua difesa dichiarando la sua innocenza nella faccenda della spinta a terra di Oreste bambino. La sua chiaroveggenza ha già vaticinato che la luce di Elettra si esaurirà in un esplosivo fragore:

LE MENDIANT Électre n'a donc pas poussé Oreste! Ce qui fait que tout ce qu'elle dit est légitime, tout ce qu'elle entreprend sans conteste. **Elle est la vérité sans résidu, la lampe sans mazout, la lumière sans mèche.** De sorte que si elle tue, comme cela menace, toute paix et tout bonheur autour d'elle, c'est parce qu'elle a raison! (*E*, I, 13, 1473-1478) [*grassetto nostro*]

Palazzi devastati e dimore infestate

È, soprattutto, a proposito della descrizione e dell'utilizzo degli spazi che è possibile individuare una relazione molto fitta tra i drammi. L'idea di uno luogo paradigmatico in cui inserire l'azione drammatica sembra provenire per entrambi i drammaturghi da Sofocle. Effettivamente, in Eschilo i riferimenti al palazzo di Agamennone sono scarsi, assenti in Euripide dal momento che l'azione si svolge nella capanna del contadino, promesso sposo a Elettra. È in Sofocle che il sinistro palazzo domina la vicenda tragica: Elettra resta all'inizio e alla fine presso la porta, così come nell'epilogo Oreste fa ingresso direttamente nel palazzo insieme con Pilade, prima di venerare per l'ultima volta i simulacri degli dèi paterni davanti al

vestibolo del palazzo. La dimensione spaziale è notevolmente importante tanto in O'Neill quanto in Giraudoux: il palazzo dei Mannon subisce una progressiva e simbolica metamorfosi in una prigione, lo spazio della magione rappresenta in O'Neill quel mondo costruito dal patriarca Abe Mannon con l'illusorio desiderio di voler trionfare sulla natura – e sulle sue leggi regolate dal flusso ininterrotto di creazione e distruzione. È, pertanto, in questo mondo effimero che Mannon, archetipo di un'umanità corrotta e tracotante, ha costruito la sua tenebrosa dimora. Il simbolismo che sta dietro è altrettanto indicativo della sua negatività, in quanto si tratta di un edificio rigido e grigiastro pronto ad accogliere un'esistenza mortuaria, messa in contrasto con il verde del giardino e con gli arbusti rigogliosi circostanti. Le indicazioni di O'Neill dicono infatti che «the temple portico is like an incongruous mask fixed on the house to hide its somber gray ugliness» (MBE, *Homecoming*, 15); non è solo opportuno nascondere la disarmonia della dimora, ma ci si accorge nella lettura dell'opera che è la dimora stessa a catalizzare le vere passioni dei suoi abitanti, in nome del codice vittoriano della rispettabilità e del controllo di sé. Usando calzanti parole di un esimio critico, non ci stupiremmo se considerassimo la presenza minacciosa del luogo come «spazio riservato al demonio, ossia sede di un ritorno del represso e fors'anche razionale» (Orlando 2015, 19). Per Christine è subito chiaro che la dimora dei Mannon altro non è che un gigante sepolcro:

Each time I come back after being away it appears more like a sepulchre! It was just like old Abe Mannon to build such a monstrosity – as a temple for his hatred. (*Then with a little mocking laugh.*) Forgive me, Vinnie. I forgot you liked it. And you ought to. It suits your temperament (MBE, *Homecoming*, 15).

In questo contesto funereo, anche gli individui maschili della famiglia avvertono la stranezza e il mutare dell'atmosfera: dapprima Ezra avverte strane sensazioni che condivide con la moglie, così come Orin subito dopo il ritorno dalla guerra:

EZRA This house is not my house. This is not my room nor my bed. They are empty, waiting for someone to move in! And you are not my wife! You're waiting for something! (MBE, *Homecoming*, 55).

ORIN Home at last! No, by God, I must be dreaming again! (*Then in an awed tone.*) But the house looks strange. Or is it something in me? I was off my head so long, everything has seemed queer since I came back to earth. Did the house always look so ghostly and dead? (MBE, *The Hunted*, 67).

La realtà effettiva comincerà a manifestarsi per mezzo delle parole di Seth, il fedele custode dei Mannon, unico testimone del tempo in cui la dimora venne edificata:

SETH There's been evil in that house since it was first built in hate – and it's kept growin' there ever since, as what's happened there has proved (MBE, *The Haunted*, 121).

e si paleserà nella decisione forzata di Lavinia di recludersi viva dentro l'abitazione, che diventa ormai un mausoleo. Verrebbe spontaneo azzardare una comparazione con un'altra celebre dimora americana infestata, la casa di Usher di Edgar Allan Poe. Lo sguardo pietrificato dei due gemelli Usher ben si allinea al pallore spettrale dei volti dei Mannon e la tomba all'interno della casa in cui verrà sepolta Lady Madeline Usher verrà definita, similmente alla segregazione autoimposta di Lavinia, «one of the numerous vaults within the main walls of the building» (Poe 1982, 233). Ma, a differenza della conclusiva distruzione della casa degli Usher, l'austero edificio dei Mannon darà i segni di una corrosiva distruzione soltanto interiore, poiché essa resterà intatta, essendosi i lutti incarnati e espiati nella persona di Lavinia, per cui la dimora – inizialmente concepita come un rifugio – assume le sembianze antropomorfe di una prigione senza finestre da cui è impossibile evadere. Parzialmente diversa è l'atmosfera dei luoghi in Giraudoux. Si era già accennato alla necessità per il drammaturgo francese di conservare la canonica unità di luogo ereditata dal teatro classicistico; essa viene, comunque, rinnovata forse proprio grazie all'influsso del dramma di O'Neill. Il primo atto si apre, infatti, con Oreste straniero che si interroga sulla natura del palazzo di suo padre e chiede al Giardiniere se la facciata sia stata realizzata tutta ad un pezzo («curieuse façade! ...Elle est d'aplomb?» *E*, I,1,4). Le Piccole Eumenidi, grazie alla loro capacità di leggere dentro gli oggetti e gli avvenimenti, rispondono spiegando che il lato destro del palazzo non esiste, perché ciò che si vede non è nient'altro che un miraggio. Segue, però, la risposta immediata del Giardiniere che specifica in che modo sia stata composta l'abitazione, la quale – esattamente come la dimora dei Mannon – si carica delle connotazioni antropomorfe di sudore, riso e pianto:

LE JARDINIER La façade est bien d'aplomb, étranger; n'écoute pas ces menteuses. Ce qui vous trompe, c'est que le corps de droite est construit en pierres gauloises qui suintent à certaines époques de l'année. Les habitants de la ville disent alors que le palais pleure. Et que le corps de gauche est en marbre d'Argos, lequel, sans qu'on n'ait jamais su pourquoi, s'enseuille soudain, même la nuit. On dit alors que le palais rit et pleure à la fois (*E*, I,1,10-18).

L'opposizione dei materiali usati per costruire il palazzo riflette simbolicamente l'unione tra l'antico, ossia il marmo nobile della classicità, e il moderno, caratterizzato dalla pietra *gauloise*, – il che nel contesto della *pièce* risulta anacronistico, ma in fondo coincide con l'intento di Giraudoux di creare un legame tra la tradizione classica e il suo tempo. Non sarebbe difficile, a questo punto, leggerci una reminiscenza di O'Neill: si confronti la descrizione presente nelle didascalie di *MBE* per coglierne la somiglianza, tenendo presente che una tale importanza attribuita alla dimensione spaziale antropomorfizzata rappresenta un *topos* della letteratura europea, riconducibile paradigmaticamente alla descrizione della porta dell'Inferno dantesco. Specifica O'Neill:

Behind the drive the white Grecian temple portico with its six tall columns extends across the stage. The soft light of the declining sun shines directly on the front of the house, shimmering in a luminous mist on the white portico and the grey stone wall behind [...] The white columns cast black bars of shadow on the grey wall behind them. The windows of the lower storey reflect the sun's rays in a resentful glare. The temple portico is like an incongruous white mask fixed on the house to hide its sombre grey ugliness (*MBE, Homecoming*, 5).

La consonanza circa l'utilizzo dello spazio non si arresta qui. Le mura domestiche diventeranno, anche in Giraudoux, la concretizzazione simbolica del peso della fatalità tragica; a maggior ragione se essi richiamano – lo farà, non a caso, Agathe – la solidità delle mura ciclopiche di età micenea. Sarà un'occasione, per Giraudoux, di mostrare ironicamente come il conflitto tragico privato della famiglia atridica si accordi con quello politico di ordine più universale, non appena le mura del palazzo verranno demolite da parte degli invasori corinzi, a causa della mancanza di stabilità politica nella città:

CLYTEMNESTRE Et nous en sommes là! Qu'est-ce que cette famille, qu'est-ce que ces murs ont fait de nous!

ÉLECTRE Des assassins... Ce sont de mauvais murs!

MESSAGER Seigneur, ils ont forcé le passage! La poterne cède.

ÉLECTRE Sois contente. Ils s'écroulent (*E*, II,8, 2809-2817).

Mura ciclopiche, templi greci, pietra gallica: la stratigrafia del palazzo degli Atridi è la metafora di un antico problema familiare che coinvolge esseri umani e divinità di ogni età. Come le isole tropicali, luogo di liberazione degli istinti repressi nell'universo puritano dei Mannon, si contrappongono all'austerità dell'abitazione dei nuovi Atridi ottocenteschi, allo stesso modo il mondo rigoglioso del giardino si contrappone in Giraudoux all'enigmaticità del palazzo di Agamennone. Se esso si configura come ambiguo, contraddittorio e soffocante (si pensi al mistero dell'ala del palazzo che ride e piange), il giardino è un luogo reale, dove vige un ordine cartesiano, proprio perché coltivato da uomini concreti lontani dal centro del potere. È in questo luogo epicureo che il Giardiniere, depositario, come ricorda Alain Michel, di «une grâce toute humaine» (Michel 2006, 23), è riuscito a scorgere ciò che potrebbe somigliare al sorriso di Elettra, per mezzo di un riferimento botanico che evoca il solo modo possibile per esorcizzare il suo destino:

LE JARDINIER En ce début de printemps tout n'est que jacinthe et narcisse. Je n'ai jamais vu sourire Électre, mais c'est dans mon jardin que j'ai reconnu sur son visage ce qui ressemble le plus à un sourire. [...] Il est temps, juste temps dans notre ville de transplanter le malheur. Ce n'est pas sur notre pauvre famille que l'on greffera les Atrides, mais sur les saisons, sur les prairies, sur les vents. J'ai l'idée qu'ils n'y perdront rien (*E*, I,4, 899-902, 930-934).

Si tratta di un giardino in cui la grazia dei giacinti e dei narcisi – fiori emblematici che richiamano personaggi al margine tra la vita e la morte – fa da sfondo, essendo la dimensione naturale una presenza animata costante nella *pièce*. Fin dall'inizio, Oreste ricorda le sue prime percezioni infantili parlando degli uccelli che costellavano i mosaici del palazzo, così come le rose del Giardiniere crescono in direzione della vasca in cui fu massacrato Agamennone. Esistono, inoltre, delle analogie evidenti tra i personaggi e i loro animali simbolici per cui Elettra è la lupa che «si dichiara», un riccio sacrificato, una civetta che cammina nella notte e che intravede la verità nel sonno. La civetta rappresenterebbe l'accecamento di Elettra, piegata di fronte alla sua stessa chiaroveggenza, di fronte al destino. Persino le Eumenidi, comparse metateatrali che metteranno in scena una rappresentazione derisoria della vicenda degli Atridi e alle quali il

Mendicante si rivolge con sdegno («Allez, circulez, les chouettes!» *E*, I,13, 1416), sono significativamente coloro che rivelano la verità nascosta (nel loro caso il desiderio latente di Clitennestra di uccidere la figlia) e, quindi, parte della stessa rete simbolica (cfr. Delmas, 1983).

Il giardino e le isole tropicali sono per i drammaturghi moderni, lo si diceva, luoghi in cui è arduo scorgere una parvenza di numinoso. L'assenza del trascendente ha delle ripercussioni anche nella composizione stessa della struttura tragica, la quale non presenta necessariamente l'elemento canonico del coro, che aveva il compito nella tragedia greca di illustrare il conflitto dell'eroe o dell'eroina in lotta con il fato. Esso, già sul finire del V secolo, era in declino, tanto che se in Eschilo risulta compartecipe delle sofferenze dell'eroe, in Sofocle comincia ad abbandonarlo, e con Euripide è spesso indifferente alle affezioni dei personaggi. I drammaturghi moderni, nondimeno, fanno ricorso di surrogati corifei, nonostante il nucleo tragico sia concepito soltanto in relazione a una interiorizzazione del conflitto, che è la caratteristica principale del teatro moderno. In *MBE* un residuo di rappresentazione corale può essere individuato nei tre ritratti introduttivi di ognuno dei singoli segmenti della trilogia in cui gli abitanti del villaggio discutono, e spettegolano, sulle vicende dei Mannon, accompagnati dalla presenza di Seth, unico personaggio cui è consentita l'opportunità di dialogare con il villaggio e con il palazzo. Così come nella tragedia attica la lingua della poesia corale era codificata per mezzo di un *mélange* di dorico ed eolico, O'Neill tenta di riproporre un'analogia accentuando le variazioni diatopiche dei popolani del New England. Si consideri, come esempio, l'episodio dagli accenti triviali in cui all'inizio di *The Haunted*, Seth fa scommettere un abitante del villaggio, Small, sull'infondatezza delle maldicenze riguardo la casa infestata dei Mannon, invitandolo a visitare la dimora la notte prima del rientro di Orin e Lavinia dalle isole, scommessa che si rivelerà persa:

SMALL It ain't in our bet for you to put sech notions in my head afore I go in, be it? Think you kin scare me? There ain't no sech thing as ghosts!

SETH An' I'm sayin' you're scared to prove there ain't! let's git our bet set out plain afore witnesses. I'm lettin' you in the Mannon house and I'm bettin' you ten dollars and a gallon of licker you dasn't stay there till moonrise at ten o'clock. If you come out afore then, you lose. An' you're to stay in the dark and not even strike a match! Is that agreed?

SMALL (*trying to put a brave face on it*) That's agreed – an' it's like stealin' ten dollars off you! (*MBE, The Haunted*, 116).

È come se O'Neill, per mezzo di queste inserzioni, volesse attribuire un'accezione universale alla saga dei Mannon, benché Dario Del Corno ricordi che «tali episodiche apparizioni non sono sufficienti a istituire un'interrelazione tra la chiusa geometria delle passioni dei Mannon e la società che li circonda» (Del Corno 1989, 82). Anche in Giraudoux i toni e gli effetti dell'antico coro sui personaggi del dramma vengono combinati in una soluzione originale, perché le Eumenidi – che sembrano talvolta espletare una funzione corale – intervengono molto spesso nel dramma rivolgendosi ai protagonisti, ma vanno anche oltre le funzioni tradizionali del coro a partire dal momento in cui tentano, nel secondo atto, di convincere Oreste ad abbandonare la strada della vendetta. Sarebbe più lecito individuare nel personaggio del Mendicante, che nella prima messa in scena dell'*Électre* era interpretato da Louis Jouvet, il rimanente dell'antica coralità, seppur *sui generis*, sicché egli parla continuamente di ciò che gli altri personaggi ignorano, e le sue, talvolta deliranti, battute basate su dettagli pragmatici dell'esistenza umana hanno molto spesso l'obiettivo di

problematizzare le credenze degli spettatori sulla versione conosciuta del mito. Egli dirige gli attori e li lancia all'azione, come fosse un demiurgico burattinaio, pur restando nascosto il mistero sulla sua vera identità, per cui alla fine non sapremo mai se si tratti di un dio o di un ubriaccone, allo stesso modo dell'identità di Seth e del Cantore in *MBE*. Nella stessa prospettiva, anche le altre identità drammatiche sono labili: le terrificanti Eumenidi diventano piccole ragazzine insolenti che crescono simultaneamente con Elettra, Oreste da spregiudicato forestiero diventa dolce e sognatore, Clitennestra più che essere esecrabile risulta degna di compassione, Egisto si dimostra nel corso del dramma reggente consapevole dei suoi doveri istituzionali. L'analisi dell'identità travagliata, tema squisitamente novecentesco, assume un'ulteriore nota di profondità quando la si analizza dal punto di vista del sacrificio che i personaggi devono compiere; per cui, a differenza del tormentato universo dei Mannon, si tratta di sacrifici individuali che indicano ciò che i personaggi giralducciani hanno più a cuore: Agathe, urlando al mondo la sua rivolta contro la prepotenza maschilista, sacrifica il piacere e la libertà; Oreste perde l'amore, la felicità e il suo legittimo potere; Clitennestra rinuncia alla sua reputazione, svelando pubblicamente il suo disprezzo per Agamennone; Egisto è disposto a rinunciare al governo e alla sua vita per salvare Argo; Elettra sacrifica quanto ha di più caro, ossia Oreste e la città avita, per far sì che giustizia e verità trionfino. Vi è un essere che non è disposto ad abdicare a nulla, in quanto emblema del più ferino egoismo piccolo-borghese: è il Presidente del tribunale, cui spetta un irriverente trattamento comico. Il sacrificio più autentico avverrà, tuttavia, unicamente per mezzo del Giardiniere; egli, scomparendo per lasciare il posto ad Oreste, permette all'azione di mettersi in moto. Niente di più simile al *τράγος* greco, il capro espiatorio che rappresenta Dioniso, nucleo originario del sacrificio tragico. È questa una testimonianza di come Giraudoux giochi liberamente con il genere tragico, ma per ricongiungersi ad esso nella sua profonda essenza rituale.

Elettra e la condizione femminile

Ragionare sul mito di Elettra per cogliere i tratti salienti della complessità del personaggio vuol dire anche analizzare le molteplici sfumature del suo essere donna, inserita in un contesto in cui si deve confrontare con altre donne. In *MBE*, abbiamo inizialmente un'Elettra che non conosce l'amore, anzi ne esibisce con orgoglio la sua riluttanza: «I don't know anything about love! I don't want to know anything! I hate love!» (*MBE, Homecoming*, 12). In un momento successivo, quando avrà luogo un primo confronto con Brant, il quale le fa presentire che il delicato equilibrio familiare sarà sicuramente alterato dopo il ritorno del padre, Lavinia dichiara di amare con intensità e devozione unicamente il padre Ezra: «I love Father better than anyone in the world. There is nothing I wouldn't do – to protect him from hurt!» (*MBE, Homecoming*, 20). La riproposizione del classico conflitto tra madre e figlia avviene inizialmente a causa dell'incapacità di Lavinia di comprendere le istanze della madre, la quale cerca di spiegare alla figlia cosa voglia dire essere costretta a dare il proprio corpo, come un mero oggetto, a un uomo brutale. D'altro canto, Christine riflette con Brant sulla propria delicata condizione di adultera, le cui ragioni non potrebbero essere accettate nella società dagli ideali calvinisti in cui si trova a vivere. La donna teme non tanto la reazione del marito, quanto la mancata accettazione da parte del contesto sociale dopo un'eventuale unione con Brant:

I don't think you'd propose that, Adam, if you stopped thinking of your revenge for a moment and thought of me! Don't you realize he would never divorce me, out of spite? What would I be in the world's eyes? My life would be ruined, and I would ruin yours! You'd grow to hate me (*MBE, Homecoming*, 35).

Christine, però, dovrà prima di qualsiasi altra circostanza esterna, fronteggiare la mancata accettazione da parte della figlia che, a differenza delle fonti classiche, non manca di rinfacciare apertamente alla madre quanto l'amore per il padre venga prima del resto, ricordando un tratto del rapporto tra madre e figlia che era stato valorizzato da Vittorio Alfieri nel suo *Agamennone* (1783):

I hate you! You steal even Father's love from me again! You stole all love from me when I was born! (*then almost with a sob, hiding her face in her hands*). Oh Mother! Why have you done this to me? What harm had I done you? (*Then looking up at the window again – with passionate disgust*). Father, how can you love that shameless harlot? (*MBE, Homecoming*, 52).

Ezra Mannon ha concepito per tutta la sua esistenza il legame familiare non come vincolo affettivo, bensì come un insieme di rapporti di dominio e possesso, per cui la colpa principale, il *primum movens* della fatalità tragica nella trilogia americana, è quello di avere sconvolto l'assetto familiare distillando, a sua insaputa, complessi di gelosia così profondi, tali da non essere mai superati; il rapporto tra Ezra e Christine risulta, perciò, naufragato e «fallendo ha trasmesso i germi della rovina alla generazione successiva. Così il concetto genetico di *clan* assorbe anche il tema eschileo della catena della colpa» (Paduano 1972, 789). L'Elettra di O'Neill si identifica tanto con il padre quanto progressivamente con la madre nell'assunzione dei ruoli nel momento chiave della trilogia: subito dopo l'uccisione di Brant, Lavinia rappresenta la guida dell'instabile Orin il quale avrebbe sperato, una volta eliminato l'usurpatore, di ricongiungersi con la madre per sempre. Nelle turbate intenzioni di Orin, l'uccisione avrebbe dovuto avere la finalità di eliminare un rivale, non quella – tradizionale – di vendicare il padre:

LAVINIA Orin! After all that's happened, are you becoming her cry-baby again? (ORIN starts and gets to his feet, staring at her confusedly, as if he had forgotten her existence. LAVINIA speaks again in the curt, commanding tone that recalls her father). Leave her alone! Go in the house! (As he hesitates – more sharply). Do you hear me? March! (*MBE, The Hunted*, 109).

È stato messo in evidenza, in uno studio recente (Masterson, 2011) di cui si condividono le analisi, come fosse possibile per i lettori contemporanei di O'Neill, sulla base della vulgata freudiana che la trilogia ricalca, leggere il modo di agire di Orin come un esempio di essere umano il cui comportamento infantile non è del tutto definito a causa del suo

excessive and oedipal interest in his mother, the disproportionate role she takes in his life, activating the notion that an overly powerful mother will cause homosexuality in a son. [...] Estranged from the world after his enmeshment in the

(supposedly) Mannon-friendly discipline of the warrior, the world seems queer to Orin. Pursuit of manly virtues renders the world uncanny and queer (Masterson 2011, 19).

Orin non appare, quindi, in grado di gestire la sua sessualità non definita, in un mondo in cui (tanto nell'Ottocento puritano quanto all'epoca in cui O'Neill compone la trilogia) l'omosessualità è considerata unicamente derivante da disturbi psicologici che generano spirali di istinti suicidi e narcisistici, e non una variante naturale del comportamento umano. Il sogno di libertà sessuale e di emancipazione totale resta confinato nella trama idilliaca delle Isole tropicali anche per Lavinia, dopo avere scoperto la natura serena dei nativi, liberi da opprimenti sovrastrutture culturali:

LAVINIA (*dreamily*). I loved those Islands. They finished setting me free. There was something there mysterious and beautiful – a good spirit – of love – coming out of the land and the sea. It made me forget death. There was no hereafter. There was only this world – the warm earth in the moonlight – the trade wind in the cocoa palms – the surf on the reef – the fires at night and the drum throbbing in my heart – the natives dancing naked and innocent – without knowledge of sin! (*She checks herself abruptly as if frightened*). But what in the world! I'm running on like a regular chatterbox. You must think I've become awfully scatterbrained! (*MBE, The Haunted*, 131).

Nell'opera di Giraudoux, composta appena pochi anni dopo la diffusione di *Mourning becomes Electra*, Elettra è sia la ragazza più bella e più intelligente di Argo, sia la vergine austera della tradizione. È, tuttavia, il personaggio del Presidente a gettare su di lei un alone di complessità, tale da farle incarnare altro:

L'ÉTRANGER Qu'a-t-elle à craindre, la famille des Atrides?

LE PRÉSIDENT Rien. Rien que je sache. Mais elle est comme toute famille heureuse, comme tout couple puissant, comme tout individu satisfait. Elle a à craindre l'ennemi le plus redoutable du monde, qui ne laissera rien d'elle, qui la rongera jusqu'aux os, l'alliée d'Électre: la justice intégrale (*E, I, 2, 311-317*).

È evidente come il tema della giustizia venga inteso in una prospettiva che sussume in sé gli attributi femminili e diventa pertanto un «gendered phenomenon» (Korzeniowska 2002, 15). La donna è, secondo una tale visione espressa nella *pièce*, una «ménagère de la vérité» così come sarà apostrofata dal Mendicante. Lo studio citato ci permette di chiarire la posizione di Elettra inserita nel contesto del primo atto dell'opera giralducciana:

this association of women with justice is not, however, unusual. Marina Warner, in her excellent book *Monuments and Maidens*, observes that one of the conventional ways of representing justice is as an armed maiden. The problem at the beginning of Giraudoux's play is that Électre does not know why she is seeking justice. She simply knows that she hates Clytemnestre and Egisthe. It is only during a dream at the beginning of the second act that Électre discovers that

Clytemnestre and Égisthe murdered Agamemnon: an innovative plot device which turns the play into a detective story and Électre into “une sorte de Maigret au féminin” (Korzeniowska 2002, 16).

La necessità per le donne della tragedia di rivendicare il proprio ruolo assume una connotazione più pragmatica, non unicamente relegata a una seducente e irrealizzabile utopia tropicale come rifugio da un asfissiante presente. Anche in questo caso, nondimeno, l’astio tra le due donne è dichiarato intensamente e senza artifici retorici. Afferma Elettra: «Tu étais une nourrice, pas une mère!» (E, I,4, 984). Clitennestra, d’altro canto, invoca la benevolenza della figlia, di cui conosce bene la natura volitiva fin dalla sua infanzia, accentuata dal suo statuto di vergine: «Chasteté! Cette fille que rongent les désirs nous parle de la chasteté. Cette fille qui, à deux ans, ne pouvait voir un garçon sans rougir» (E, I,9,1259-1261). L’Elettra di Giraudoux è integerrima anche in questo senso. Le sue parole sono chiare: prima di tutto è necessario seguire la pista che porta alla ricerca della verità. La solidarietà femminile non può avvenire in questo caso, se non nell’incitazione a dichiarare la verità:

CLYTEMNESTRE Alors, cesse d’être ma fille. Cesse de me haïr. Sois seulement ce que je cherche en toi, une femme. Prends ma cause, elle est la tienne. Défends-toi en me défendant.

ELECTRE Je ne suis pas inscrite à l’association des femmes. Il faudra une autre que toi pour m’embaucher (E, II,5, 1975-1979).

Nonostante la scoperta del comune adulterio con la stessa persona, Clitennestra troverà il sostegno di Agathe, la quale – immersa nella sua situazione di tradimento dai toni villerecci – si estranea dall’universo mitologico, per denunciare la deplorabile condizione della donna. La sua rivendicazione del diritto di amare chi le aggrada di fronte al marito, il Presidente del tribunale, fa sorgere la verità della guerra dei sessi che compromette la vita sociale e familiare, e che colloca la donna in una posizione di svantaggio:

AGATHE. Oui, nous sommes toutes là, avec nos maris insuffisants ou nos veuves. Et toutes nous nous consomons à leur rendre la vie et la mort agréables. Et s’ils mangent de la laitue cuite il leur faut le sel et un sourire. Et s’ils fument, il nous faut allumer leur ignoble cigare avec la flamme de notre cœur! [...] Quand je te regarde, je te trompe. Quand je t’écoute, quand je feins de t’admirer à ton tribunal, je te trompe. Tue les oliviers, tue les pigeons, les enfants de cinq ans, fillettes et garçons, et l’eau, et la terre, et le feu! Tue ce mendiant. Tu es trompé par eux (E, II, 6, 2120-2125, 2182-2186).

La dichiarazione di Agathe consente alla regina Clitennestra di esporre davanti ai presenti, con audacia liberatoria, ciò che la Christine di O’Neill non vivrà mai apertamente, perché palesato soltanto al marito poco prima della sua morte premeditata, nell’intimità della camera da letto:

CHRISTINE (her voice grown strident). Did you think you could make me weak – make me forget all the years? Oh no, Ezra! It's too late! (Then her voice changes, as if she had suddenly resolved on a course of action, and becomes deliberately taunting). You want the truth? You've guessed it! You've used me, you've given me children, but I've never once been yours! I never could be! And whose fault is it? I loved you when I married you! I wanted to give myself! But you made me so I couldn't give! You filled me with disgust! (MBE, *Homecoming*, 55).

Clitennestra manifesta, a partire dall'*Agamennone* eschileo, la necessità di sostituire il marito in tutti gli ambiti dell'amministrazione del potere e della vita quotidiana: pretende di esercitare un comando attivo nel governo della città, così come anche «dans le mariage, dans la procréation, dans la filiation comme elle l'assume glaive en main, dans l'exécution d'un crime dont elle laisse à son comparse la part féminine: l'instigation, la complicité, la ruse» (Vernant 1974, 22). Rinnegando i due figli avuti da Agamennone, la regina, desiderosa di affermarsi in sfere attinenti al dominio maschile (come la vendetta e l'uccisione), non può fare altro che assumere fattezze caratteriali maschili, e apparire a teatro come un prototipo di «masculized woman» (Wheeler 2003, 383), una donna definita “leonessa bipede” («δίπους λέαινα» *Agam.* v. 1258) mossa da una forza interiore superiore rispetto ad Egisto (paragonato costantemente a una donna), la quale considera il principio femminile, ctonio, superiore a quello maschile nella procreazione. Anche Elettra si colloca in una dimensione aliena rispetto all'istituzione del matrimonio per ragioni, però, inverse: la giovane si afferma senza riserve in funzione del padre, nella misura in cui rifiuta un amore coniugale impostole da altri e un focolaio che non sia il suo, riconoscendo il suo lignaggio soltanto nel fratello che, in quest'ottica, perpetua l'olimpica discendenza paterna nella triplice veste di figlio, sposo e padre. Nelle riscritture novecentesche, non si tratta più di ribadire la superiorità della fecondità materna o della legge del taglione cui faceva appello la Clitennestra greca per vendicare l'uccisione della figlia e la presenza della concubina del marito, ma in questo caso «le pouvoir des femmes est en fait le pouvoir du destin qui passent par les femmes malgré elles» (Brunschwig 2001, 113). Nel 1937, Giraudoux sembra rammaricarsi che l'emancipazione di una donna sposata e infelice debba, per mancanza di altro, passare forzatamente per i sentieri dell'adulterio, come in *Agathe*, o chiudersi in lunghe solitudini destinate ad esplodere, come mirabilmente rivela la confessione di Clitennestra, che vede nel marito soltanto una caricatura del suo mignolo; in ambo i casi «Électre libère les femmes, d'adultères les fait adultes» (Gély 2019, 25). La regina potrà, così, rendere tutti gli ascoltatori consapevoli della sua manifestazione di odio nei confronti del marito. Si apre, infine, la strada verso la verità integrale che Elettra cerca risolutamente e che trova riscontro nello svelamento dei rapporti matrimoniali, in cui alla donna – anche a una sovrana – spetta ancora un ruolo subalterno e una guerra quotidiana, gretta e banale:

CLYTEMNESTRE Oui, je le haïssais. Oui, tu vas savoir enfin ce qu'il était, ce père admirable! Oui, après vingt ans, je vais m'offrir la joie que s'est offerte Agathe!... Une femme est à tout le monde. Il y a tout juste au monde un homme auquel elle ne soit pas. Le seul homme auquel je n'étais pas, c'était le roi des rois, le père des pères, c'était lui! Du jour où il est venu m'arracher à ma maison, avec sa barbe bouclée, de cette main dont il relevait toujours le petit doigt, je l'ai haï. Il le relevait pour boire, il le relevait pour conduire, le cheval s'emballât-il, et quand il tenait son sceptre, ... et quand il me tenait moi-même, je ne sentais sur mon dos que la pression de quatre doigts: j'en étais folle, et quand dans l'aube il livra à la mort ta sœur Iphigénie, horreur, je voyais aux deux mains le petit doigt se détacher sur le soleil! Le roi des rois,

quelle dérision! Il était pompeux, indécis, niais. C'était le fat des fats, le crédule des crédules. Le roi des rois n'a jamais été que ce petit doigt et cette barbe que rien ne rendait lisse (*E*, II, 8, 2878-2885).

L'inevitabile catastrofe

Resta certo un assioma cui non si può venir meno, presente in entrambi gli autori come una forma di espresa devozione alla tragedia classica: si tratta della catastrofe finale che annichisce l'individuo nell'espiazione dovuta alla sua colpa (oggettiva o ereditaria), per cui l'eroina novecentesca deve fronteggiare una violenza illogica che coincide con la realizzazione del suo destino tragico. Se le fonti antiche, a eccezione dell'*Oreste* euripideo, consentivano di presagire quale sarebbe stato il destino dei due matricidi, lasciando aperta una speranza di espiazione (si pensi, a tal proposito, alla conclusione delle *Eumenidi* eschilee), la Lavinia di O'Neill perde la sua sfida contro il determinismo congenito: è ormai decisa a rinunciare all'amore, consapevole del trionfo del puritanesimo e della dolorosa indomabilità della sua coscienza perduta. Non le rimane che riappropriarsi *in extremis* di quella aura di solitaria e antieroinica tragicità, di stampo prettamente sofocleo, in virtù della quale sceglierà di essere lei stessa il capro espiatorio di tutti i crimini della famiglia e di scontare il suo destino rinchiudendosi di sua volontà nella casa dei Mannon, che abbiamo visto essere allo stesso tempo un sepolcro, in una clausura da vestale sconfitta che rende agli spettatori il vero significato del titolo della trilogia e alla tradizione il paraetimologico ἄλεπτος:

I am the last Mannon. I've got to punish myself! Living alone here with the dead is a worse act of justice than death or prison! I'll never go out or see anyone! I'll have the shutters nailed close so no sunlight can ever get in. I'll live alone with the dead, and keep their secrets, and let them hound me, until the curse is paid out and the last Mannon is let die! (*With a strange cruel smile of gloating over the years of self-torture*) I know they will see to it I live for a long time! It takes the Mannons to punish themselves for being born! (*MBE, The Haunted*, 161).

La giustizia divina eschilea è stata rimpiazzata da un autoimposto castigo. È stato notato (Kennedy D. 1977 e Black, 2004) che, oltre ai richiami alla tradizione classica, il destino del personaggio di Lavinia possa essere stato modellato a partire da un mito vivente, ben noto al nostro autore: si tratta della conterranea Emily Dickinson, presente per ragioni di comune identità nazionale a Eugene O'Neill. L'esperienza di vita della poetessa americana richiama il destino di Lavinia: rinuncia all'amore di un uomo a causa del suo puritano senso del dovere, influenza determinante del padre e, non meno importante, «her living entombment in the family homestead, her dressing in white, and her alien existence in a world of humans» (Kennedy D. 1977, 111); a cui bisogna associare che nella prima bozza di *Mourning becomes Electra* il personaggio di Lavinia veniva caratterizzato per apparire «dressed all in white with a severe simplicity» (Schlam 1999, 89) e che il nome della sorella della poetessa, ossia di colei che salverà le sue carte pubblicandole, era proprio quello di Lavinia Dickinson. Al di là della suggestione di un tale accostamento, l'epilogo della trilogia e la sua notevole variante rispetto alle fonti classiche sembrano volere indicare che il dramma moderno non concede una morte effettiva alla sua eroina. Le resta soltanto la possibilità di una dipartita metaforica, traslata nella dimensione – seppur melodrammatica – della quotidiana interiorità. Lavinia verrà scortata nel suo cordoglio finale dal canto del devoto Seth, *Oh Shenandoah*, che crea in questo modo una corrisposta *Ringkomposition* con l'inizio della trilogia, dove esso appare per la prima volta. Un

tale epilogo è coerente, inoltre, con la caratteristica precipua del personaggio tragico moderno che risiede non tanto, secondo i dettami aristotelici, nelle vicissitudini tragiche dell'individuo di eccezione che si trova a scegliere e ad operare tra situazioni inconciliabili, quanto piuttosto nella capacità di tentare di comprendere, ed eventualmente razionalizzare, le forze recondite dell'agire umano che cozzano contro le aspettative della *persona tragica*. Lavinia Mannon, novella Elettra, esemplifica questo tratto della modernità letteraria. Allo stesso modo, il *dénouement* della tragedia di Giraudoux mostra come anche la Giustizia integrale, quella difesa e propugnata da Elettra, proceda per mezzo di una coazione inarrestabile che genera una serie considerevole di ingiustizie minori. Il palazzo brucia, la città senza re è stata assediata dai Corinzi, le fiamme si sono propagate dappertutto, i due fratelli non si rivedranno più: Giraudoux non ha concesso alcuna variazione al mito, nonostante le premesse paressero condurre ad una soluzione pacifica; anzi «Giraudoux cède devant “le plus haut” des Grecs, c'est-à-dire le destin. Et le destin d'Électre doit s'accomplir» (Brunel 1983, 202). Sembrerebbe che non esista una verità certa, ma in realtà il drammaturgo affida il giudizio finale agli spettatori, perché li invita a riflettere di fronte ad una soluzione sulla quale egli non si esprime chiaramente, se non per mezzo di una riflessione ironica che diventa «réflexion métalinguistique à l'envers qui fournit le mot entrée après la définition développée par la *Femme Narsès* et qui met en contradiction la beauté de nom *aurore* avec l'horreur du référent» (Duval 2003, 16):

EUMÉNIDE Plus jamais tu ne reverras Oreste. Nous te quittons pour le cerner. Nous prenons ton âge et ta forme pour le poursuivre. Adieu. Nous ne le lâcherons plus, jusqu'à ce qu'il délire et se tue, maudissant sa sœur.

ÉLECTRE J'ai la justice. J'ai tout. [...]

LA FEMME NARSÈS Je sens évidemment qu'il se passe quelque chose, mais je me rends mal compte. Comment cela s'appelle-t-il, quand le jour se lève, comme aujourd'hui, et que tout est gâché, que tout est saccagé, et que l'air pourtant se respire, et qu'on a tout perdu, que la ville brûle, que les innocents s'entretuent, mais que les coupables agonisent, dans un coin du jour qui se lève?

ÉLECTRE Demande au Mendiant. Il le sait.

LE MENDIANT Cela a un très beau nom, femme Narsès. Cela s'appelle l'aurore (*E*, II,10, vv.3104-3130).

La conclusione costituisce un ritratto apocalittico in cui vigono le antitesi: il trionfo della Dike, la purezza dell'aria, l'apparizione di un nuovo giorno che si scontra con il massacro degli innocenti. La nuova aurora rappresenta veramente una speranza in una terra desolata? Il sacrificio di un intero popolo era necessario? In mezzo alle fiamme della combustione collettiva, Elettra riceverà l'amore di una madre sostitutiva, la misteriosa, quanto sprovvista di potere e intelligenza, *Femme Narsès*, a capo di una schiera di mendicanti e infermi che ricevono la sua protezione. A nulla varrà il rinforzo degli ultimi: la risposta del Mendicante annuncia che il nuovo giorno e la vita rinasceranno con totale indifferenza nei confronti delle sventure umane, probabilmente un miraggio della sfiducia che poteva sorgere in Giraudoux partendo da una meditazione sugli avvenimenti politici che dominavano l'Europa negli anni 1935-1937, elemento che non mancò di essere studiato dalla critica:

Électre incarne une nécessité tragique. Le “petit bonheur” qu’elle refuse va bientôt trouver sa signification amère dans la France occupée. Par son intransigeance, son attachement aux principes, son mépris des contingences, Électre annonce l’état d’esprit de la Résistance (Duneau 1978, 51).

Si può ribadire, però, che la battaglia di Elettra sia stata prevalentemente soggettiva, constatando che il nemico contro cui si è battuta abbia subito un notevole percorso di riabilitazione. Tra l’ottimismo forzato e immorale di chi considera il futuro felice al prezzo del massacro di un popolo sacrificato e l’ambigua ironia tragica che viene emanata dalla luce dell’aurora purificatrice, il drammaturgo sembra volere suggerire che la strada da seguire sia quella del giusto mezzo, perché, così come il Giardiniere nel suo Lamento aveva teorizzato, qualsiasi circostanza umana può mutare nel suo contrario. La rappresentazione della sconfitta consente all’essere umano di venire a conoscenza della propria impotenza di fronte all’illusione di padroneggiare la realtà. Permane l’accettazione della dignità di appartenere alla specie umana, un’accettazione che i nostri drammaturghi fanno coincidere, nell’epilogo della vicenda, con un senso di compostezza finale che si tinge di rispettosa sacralità, scaturita proprio dagli orrori vissuti e consapevolmente incorporati. Malgrado ciò, in O’Neill e Giraudoux, il mito si conclude ribadendo la sua ripetitività ciclica, non menzionando alcuna eventuale palingenesi per l’eroina, né un’assoluzione conclusiva: Lavinia sul finale della trilogia somiglia talmente a Christine tanto da indossare i suoi abiti e parlare come lei a Orin; parimenti in *Électre* l’ineluttabilità della storia mitica, inserita in una prospettiva macrocosmica che tiene poco conto delle vite dei singoli individui, farà sì che Oreste somigli al giovane Egisto e Elettra alla vituperata madre nella realizzazione dei suoi obiettivi. Sarà, in ogni modo, necessario per i drammaturghi successivi determinati a misurarsi con la trama atridica fare riferimento alle due riscritture a cui abbiamo dedicato queste riflessioni.

Bibliografia

- Barberà, Pau Gilabert. “*Mourning becomes Electra* by Eugene O’Neill: Aeschylus and Plato’s cave to create a dark drama?”. *Lexis. Poetica, Retorica e Comunicazione nella Tradizione Classica*, 29 (2011): 369-402.
- Bertelli, Italo. *Il canto di Caronte, saggi e appunti danteschi*. Pisa: Fabrizio Serra, 2019.
- Black, Stephen A. “*Mourning becomes Electra* as a Greek Tragedy”. *The Eugene O’neill Review*, 26 (2004): 166-188.
- Bloom, Harold. *Il canone occidentale, i libri e le scuole delle Età*. Introduzione di A. Cortellessa, Milano: Rizzoli, 2016.
- Bodiou, Lydie, Pierre Brulé e Laurence Pierini. “En Grèce ancienne, la douloureuse obligation de la maternité”, *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 21 (2005): 17-42.
- Boulogne, Jacques. “L’éclairage de la figure d’Électre par Giraudoux”. *Bulletin de l’Association Guillaume Budé*, 1 (2017): 118-131.

Brunel, Pierre. *Dictionnaire des mythes littéraires*. Paris: Éditions du Rocher, 1988.

Brunel, Pierre. "Giraudoux et le tragique grec". *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 2 (1983): 198-205.

Brunel, Pierre. *Le mythe d'Électre*. Paris: Honoré Champion, 1995.

Brunel, Pierre. *Mitocritica*. ed. it. a cura di C. Rizzo, Firenze: Olschki, 2015.

Brunschwig, Hélène. "Rêverie sur les pouvoirs de la femme dans le théâtre de Giraudoux". *Dialogue*, 4, 154 (2001): 107-118.

Chirico, Miriam. "Moving Fate into the Family: Tragedy redefined in O'Neill's *Mourning becomes Electra*". *Eugene O'Neill Review*, 24, 1/2 (2000): 81-100.

Condello, Federico. *Elettra, storia di un mito*. Roma: Carocci, 2010.

Condello, Federico. "Regole per rifare un'Oresteia: su alcune costanti delle riscritture atridiche, dal Settecento a oggi". *Atene e Roma* n.s. II, VI/3-4 (2012): 259-282.

Curran, Ronald T. "Insular Typees. Puritanism and Primitivism in *Mourning becomes Electra*". *Revue des Langues Vivantes*, 41 (1975): 371-377.

Damet, Aurélie. "Le sein et le couteau. L'ambiguïté de l'amour maternel dans l'Athènes Classique", *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 34 (2011): 17-40.

De Romilly, Jacqueline. "L'hésitation et le regret dans les tragédies antiques relatives à Électre". *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 3 (1992): 237-248.

Del Corno, Dario. "Erinni e Boy-scouts. Il coro nelle riscritture moderne della tragedia greca". In *Scena e spettacolo nell'antichità, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Trento 1988*, a cura di L. de Finis. Firenze: Olschki, (1989): 79-88.

Delmas, Christian. "Les fonctions des Euménides dans Électre de Giraudoux". *Littérature* 7 (1983): 157-165.

Douaire, Anne. "'Sire le mot' et l'effet tragique chez Giraudoux". *L'information littéraire, Les Belles Lettres*, 4, 54 (2002): 51-58.

Duneau, Alain. "Le pouvoir d'Électre". *Cahiers Jean Giraudoux*, 7 (1978): 47-62.

Duval, Sophie. "Jeu, hors-jeu et double jeu. Ironie et paradoxe dans Électre de Giraudoux". *L'information grammaticale*, 97 (2003): 12-16.

- Eissen, Ariane. “Le fantôme dans ‘Le Deuil sied à Electre’, ou les pièges d’une métaphore”. In *Dramaturgies de l’ombre*, a cura di F. Lecerce e F. Lavocat. Rennes, PUR (2005): 487-497.
- Eschilo. *Agamennone, Coefore, Eumenidi*, a cura di L. Battezzato e M.P. Pattoni, con prefazione di L. Canfora. Milano: Bur Rizzoli, 2012.
- Euripide. *Elettra*, in *Ecuba e Elettra*, a cura di U. Albini e V. Faggi. Milano: Garzanti, 2018.
- Euripide. *Oreste*, a cura di E. Medda. Milano: Bur, Rizzoli, 2017.
- Frenz, Horst e Martin Mueller. “More Shakespeare and Less Aeschylus in Eugene O’Neill’s *Mourning becomes Electra*”. *American Literature*, 38, 1 (1966): 85-100.
- Fusillo, Massimo. “Elettra nel Novecento tra politica e psicanalisi”. in *La scena ritrovata: mitologie teatrali del Novecento*, a cura di D. Gambelli e F. Malcovati. Roma: Bulzoni, (2004): 111-136.
- Gély, Véronique. *Préface* in Giraudoux, Jean. *Électre*. Paris: Gallimard (2019): 7-38.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes, la littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- Giraudoux, Jean. *Électre. Le livre de poche*, Paris: Grasset, 1987.
- Giraudoux, Jean. *Littérature*. Paris: Gallimard, 1941.
- Gobin, Pierre. “La ‘déclaration’ dans la dramaturgie de Giraudoux”. *Revue d’histoire littéraire de la France* 5/6 (1983): 807-822.
- Kennedy, Joyce Deveau. “O’Neill’s Lavinia Mannon and the Dickinson legend”. *American Literature*, 49 (1977): 108-113.
- Korzeniowska, Victoria. “Feminine justice and morality in Giraudoux’s *Électre* and Yourcenar’s *Électre ou la chute des masques*”. *Forum for Modern Language Studies* 38, 1 (2002): 14-23.
- Leadbeater, Lewis. “Aristotelian Inversion in Jean Giraudoux’s *Électre*”. *French Forum* 15, 3 (1990): 315-327.
- Leader Anna, “Reconsidering Giraudoux’s *Électre* (1937) as a bourgeois tragedy”. *Princeton Undergraduate Research Journal* 2, 1 (2018): 15-22.
- Masterson, Mark. “‘It’s Queer, it’s like Fate’: Tracking Queer in O’Neill’s *Mourning Becomes Electra*”. *Helios* 38/2 (2011): 9-25.
- May, Georges. “Jean Giraudoux, diplomacy and dramaturgy”. *Yale French Studies*, 5 (1950): 88-99.
- Michel, Alain. “La Grâce et la grâce”. *Littératures classiques* 2/60 (2006): 13-25.

Miller, Lisa. "Iphigenia: an overlooked influence on *Mourning becomes Electra*". *The Eugene O'Neill Review* 24 (2000): 101-112.

Moreau, Alain. "Naissance d'Électre". *Pallas* 31 (1984): 63-82.

Murstein, Nelly. "L'étrange Électre de Giraudoux". *Studies in honor of André Bourgeois, Rice University Studies* 59, 3 (1973): 55-60.

Nugent, Georgia. "Masking becomes Electra: O'Neill, Freud and the Feminine". in *Eugene O'Neill's century: centennial views on America's foremost tragic dramatist, Comparative drama*, a cura di Richard F. Moorton. Greenwood: Westport, 22, 1 (1991): 37-55.

O'Neill, Eugene. *Mourning becomes Electra*. Royal National Theatre, London: Nick Hern Books, 1995.

O'Neill, Eugene. "Working Notes and Extracts from a Fragmentary Work Diary". In Barret H. Clark, *European theories of the drama, with a supplement on the American drama*, New York: Crown publisher, 1965: 530-575.

Orlando, Francesco. *Lettura freudiana della «Phèdre»*. Torino: Einaudi, 1971.

Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, (nuova edizione riveduta e ampliata a cura di L. Pellegrini). Torino: Einaudi, 2015.

Paduano, Guido. "Manierismo e struttura psicologica nell'esperienza greca di O'Neill". *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, s.3, 2/2 (1972): 761-816.

Poe, Edgar Allan. "The Fall of the House of Usher" in *The Complete tales and poems of Edgar Allan Poe*. London: Penguin Books, 1982.

Rabinowitz, Nancy Sorkin. "Orestes and Oedipus, White and Black: Greek tragedy and the U.S. Civil War". *Logeion* 1 (2011): 251-269.

Racine, Jean. *Racine, Teatro*, a cura di A. Beretta Anguissola. Milano: Mondadori, I Meridiani, 2009.

Raimond, Michel. *Sur trois pièces de Jean Giraudoux: La guerre de Troie n'aura pas lieu, Électre, Ondine*. Paris: Librairie Nizet, 1982.

Saïd, Suzanne. "Le mythe d'Électre dans le théâtre français du vingtième siècle". in *La scena ritrovata: mitologie teatrali del Novecento*, a cura di D. Gambelli e F. Malcovati. Roma: Bulzoni, (2004): 43-77.

Sanchez, Aurélie. "An American Tragedy: Memory and History in Eugene O'Neill's *A touch of the poet* and *Mourning becomes Electra*". *Miranda* 2 (2010) [online] URL: <http://journals.openedition.org/miranda/1381>.

Schlam, Tanya. "Eugene O'Neill and the Creative Process: the drafts of *Homecoming*". *The Eugene O'Neill Review* 23, 1/2 (1999): 78-97.

Sinopoli, Franca. *La dimensione europea nello studio letterario*. Milano: Mondadori, 2009.

Sofocle. *Elettra*. In *Aiace e Elettra*, a cura di E. Medda e M.P. Pattoni. Milano: Bur Rizzoli, 2016.

Starobinski, Jean. "Racine et la poétique du regard". In *L'œil vivant II. La relation critique*. Paris: Gallimard, 1970.

Susanetti, Davide. *Favole antiche, mito greco e tradizione letteraria europea*. Roma: Carocci, 2017.

Törnquist, Egil. *Personal names and words of address in Eugene O'Neill: a playwright's theatre*. London: McFarland, 2004.

Vernant, Jean-Pierre. *La mort dans les yeux. Figures de l'autre en Grèce ancienne*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.

Vernant, Jean-Pierre. *Mythe et pensée chez les Grecs*. Paris: Maspero, 1974.

Virgilio, Publio Marone. *Eneide*, a cura di R. Scarcia con introduzione di A. La Penna. Milano: Bur Rizzoli, 2008.

Weiner, Jesse. "O'Neill's *Aeneid*: Virgilian Allusion in *Mourning Becomes Electra*". *International Journal of the Classical Tradition* 20, 1 (2013): 41-60.

Wheeler, Graham. "Gender and transgression in Sophocles' *Electra*". *The Classical Quarterly* 53, 2 (2003): 377-388.